

Eugenio Battisti

antirenașterea



Editura Meridiane

Antirenașterea

Biblioteca de artă

Biografii. Memorii. Eseuri.

Eugenio Battisti
*L'antirinascimento, con una appendice di
manoscritti inediti*

(c) Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano
Prima ediție: noiembrie 1962

Toate drepturile asupra prezentei ediții în
limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

Eugenio Battisti

antirenașterea

CU UN APENDICE
DE MANUSCRISE INEDITE

Vol. II

Traducere de
GEORGE LĂZĂRESCU

Prefață de
MIRCEA ȚOCA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1982

1778 - 1779

1778 - 1779

1778 - 1779

1778 - 1779

1778 - 1779

Pe copertă:
BATTISTA DOSSO,
Coșmarul nocturn,
Dresda, Gemäldegalerie (detaliu)

DE LA TOTEM LA ALEGORIE

Să intrăm acum într-un salon princiar, ca acela al Palatului Barberini de la Roma, sau în inima celui mai intim din marile palate din Franța, Germania sau Spania. Plafoanele cu fresce, înțelese tradițional ca o reproducere simbolică a cerului, se deschid larg nu numai pentru a revela gloria marilor familii domnitoare, ci și cele mai ascunse intenții de ordin politic, chiar programul guvernului. La origine, așa cum a observat Robert Klein în legătură cu *Palazzo Vecchio* din Florența, în care tema alegorică se desfășoară unitar, de la un nivel la altul, creînd corespondențe chiar verticale între ambianțele suprapuse, enigma și misterul erau prezentate: „subtilitatea și complicația programelor inventate de erudiți și de strălucitele spirite ale epocii manieriste pentru ornamentarea palatelor sau reședințelor și chiar pentru triumfurile și intrarea suveranilor, erau concepute astfel încît nici un spectator cu o inteligență și o cultură mijlocie nu putea spera să le înțeleagă în timpul în care îi era posibil să li se consacre”¹. Dar odată cu barocul, aceste alegorii devin mai ușor de înțeles unui public larg. În salonul Palatului Barberini, de la Roma, care juca și rolul de atriu și în centrul bolții căruia zboară albinele heraldice ale familiei, se fac aluzii la justiție, eroism, forță, moderație, istețime și puritate, aproape comprehensibile și fără lectura textelor explicative în legătură cu ele². Acestea și alte virtuți în-

conjoară ca un cor angelic Providența, pentru a demonstra o împlinire morală demnă de faimă eternă, pe care nici timpul, nici destinul nu ar fi putut-o curma și care trebuia să valoreze cît o garanție de pace și libertate. Pe pereți, mari tapi-serii, acum împrăstiate pretutindeni, continuau preamărirea familiei, povestind unele evenimente legate de ea³. Dacă înaintăm, apoi, în timp (și faimoasa boltă a Palatului Barberini pare a se situa la jumătatea acestui ideal proces), ajungem la acea supremă capodoperă de artă decorativă care este fresca lui Tiepolo de la marea scară de intrare în Palatul Arhiepiscopal din Würzburg (expusă privirilor primului vizitator care ar fi cerut audiență) și în care motive istorice, alegorii, mitologii, se confundă într-o sinteză mai mult stilistică decît conceptuală; iar funcția alegoriei apare atît de banalizată, încît este o funcție aproape predominant de ornamentație, de amenajare de interior: boltă care urmărește un scop de propagandă superioară, da, dar concepută mai mult pentru a impresiona simțurile decît rațiunea. Și, în general, astfel ne apare funcția alegoriei, chiar în epoci mai îndepărtate, uitînd că adevăratul ei scop nu a fost acela de a crea în jurul monarhului o aureolă de fast, ci de a le impune vizual, supușilor, puterea și superioritatea lui morală. Complexa alegorie politică se naște în *cinquecento* tîrziu, cînd pentru a desemna autoritatea suveranului nu mai este suficientă referirea la antichitatea clasică, mult prea discutată și negată: cînd guvernarea lui trebuie să se întemeieze mai mult pe o acțiune practică decît pe o investitură tradițională; sau cînd nu mai poate să se bucure de o asemenea investitură, cum este cazul marilor familii senioriale, și trebuie să inițieze un mai larg colocviu social. Ea este o adevărată armă a puterii și a dominației, este noul obicei ceremonial care însoțește desfășurarea cultelor tradiționale ale regalității, adecvate noii situații istorice. Și tocmai în fața acestor realizări, impunătoare chiar din punct de vedere practic, cum sînt aproape toate capodoperele picturale ale Occidentului, 6

de care istoricul culturii interesat de arte își poate da seama mai bine în ce fel, pînă la revoluția franceză, denumită nu întîmplător un zeicid, conceptul de monarhie a rămas fundamental legat de ideea de sacralitate, dincolo de redescoperirea imperiului antic, iar ceremonialul de curte s-a configurat pe timp de mai multe secole ca un ceremonial liturgic⁴.

*

Poate că și din cauza acestui zeicid actualii vizitatori ai acestor reședințe transformate de mult în muzee, se opresc doar să le privească, fără a arăta interes față de semnificațiile originare ale decorărilor lor. În schimb rămîn încîntați de frumusețea rară a culorilor, de varietatea invențiilor, de capacitatea de a contopi exigența idealizantă, fantastică, cu o vervă naturalistă, fiziologică, uneori dramatică. Poate numai austriecii, care coboară din munți pentru a vedea reședințele imperiale din Viena, pline și azi de amintirea fizică a suveranilor lor, sau provincialii care frecventează în mare număr Versailles, simt parcă o retrăire parcurgînd aceste lungi săli, pustii și strălucitoare, dar fără o floare. Nimic, în general, nu poate fi atît de supărător pentru noi ca acei ghizi care stăruie în explicarea funcției fiecărui ambient și ne traduc scolastic alegoriile pictate, simbolurile și reprezentările. Și totuși vizitatorii de duminică, întocmai ca și ghizii, sînt desigur mai apropiați decît noi de aceste capodopere.

În secolul al XIX-lea, dezinteresul criticilor pentru semnificația operelor de artă oficiale a precedat cu cîteva decenii dezinteresul pictorilor pentru subiect, pentru motiv. Este unul din procesele semnificative ale timpului nostru, dar atît de complex în motivările lui, încît nici o explicație dată pînă acum nu apare absolut convingătoare. Din punct de vedere fie artistic, fie critic, această atitudine s-a dovedit, ce-i drept, extrem de pozitivă; permițînd printre altele o lectură mult mai atentă a unor opere care, prin semnificațiile lor, nu ne-ar mai fi interesat: ca cele

DIE FREIHEIT



Hans Burgkmair, personificarea lăcomiei.

medievale sau chiar și clasicii cei mai scumpi Renașterii, ca Piero della Francesca și Giorgione. Dealtfel, adevărata istorie a artei pornește tocmai din „pura vizibilitate“, adică odată cu examinarea doar a lucrurilor formale. Totuși, dacă dezinteresul față de motiv a dus la reevaluarea genurilor picturale considerate inferioare, ca peisajul, portretul, natura moartă, în schimb ne-a îndepărtat cu totul și aproape iremediabil de arta oficială, chiar și când aceasta reprezintă culnea supremă 8

a unei civilizații și îngăduie numai o lectură grav deformată a trecutului. În special, tocmai în domeniul simbolului, al alegoriei, s-a săvîrșit, cel puțin în Occident, o definitivă și de aceea iremediabilă detașare de o tradiție mai mult decît milenară, cu rezultatul că o serie întregă de conținuturi, înainte de importanță preponderentă și universală, au dispărut fără a se simți măcar nevoia de a fi înlocuite. Ne întrebăm, chiar, dacă adevăratul sîmbure al revoluției artei moderne nu este, mai puțin renunțarea la artă figurativă în favoarea abstracției ei, mai ales, disprețul, nitarea acestor conținuturi, care animau aproape fiecare formă a realității, dîndu-i o a patra dimensiune, o eficacitate și profunzime magică. Un pește pictat de Braque este aproape un element ornamental; un pește, într-o natură moartă din secolul al XVII-lea, este o reflecție asupra caducității vieții, iar pe un mormînt, o speranță de renaștere. Un peisaj de Monet este instantaneul unui moment emotiv: picturile pe lemn cu reprezentări perspective de orașe ale lui Ambrogio Lorenzetti, aflate în pinacoteca din Siena, sînt poate afirmarea unei cuceriri militare; orașele înconjurate de ziduri dintr-un mozaic bizantin sînt viziuni ale paradisului terestru restaurat. Astfel alegoria, personificarea, inserate într-un ciclu destinat să transforme un palat sau o vilă într-un tablou moralmente solemn, sau în funcție de o calificare exclusiv particulară, ca un *ex libris* din propria bibliotecă, sau emblema propriei cărți de vizită, s-au bucurat de un fel de cult, adesea deloc inferior celui al imaginilor sacre. Asemenea alegorii nu erau atît fapte decorative, cît autentice prezențe, menite a tutela sau a proteja — ca un drapel într-o bătălie — viața și destinul unui individ. Cel ce ar fi pîngărit personificarea Justiției sau a Generozității dintr-o locuință imperială, ar fi fost probabil condamnat la moarte; deoarece gestul său deteriora nu un perete, ci afirmarea unei valori morale. Iată ce anume uităm prea des: imaginea pictată este o prezență, întocmai cum

9 fotografia este mai mult decît o amintire: este,

în felul ei, o realitate. Ne vin în minte portretele împăraților bizantini care substituiau prezența fizică a suveranilor din punct de vedere juridic și în orice scop. Dar, fără a merge atât de departe, este suficient să ne ducem cu gândul la îndrăgostitele înșelate care fac bucățele fotografiile amanților lor, nu altfel decât vrăjitoarele, care în îndelunicirile de magie străpung păpuși sau momii cu ace mari, pentru a-și nimici adversarii. Sau, într-un sens opus, să ne gândim la mîngîierea pe care ne-o dau, pe masa de la birou — cîmpul nostru de luptă — fotografiile soției și ale copiilor, aproape ființe binefăcătoare care ne apără fie chiar și numai de răbufnirile de furie ale șefilor. Dacă ne gândim bine, alegoria este însă ceva mai mult: ea nu substituie, personifică; concretizează abstractul, definește indefinitul, popularizează imagerul.

*

În mod curios, această funcție a imaginii simbolice rămîne subînțeleasă, implicită în toată vasta serie de tratate pe care i-o dedică, în mod tipic, secolele al XVI-lea și al XVII-lea⁵. Serie de tratate concepute cu preocuparea precumpănitoare de a identifica alegoria și emblema cu procesul literar al metaforei și de a o insera în cadrul istoric al personificării clasice, ignorîndu-i nu numai originea, ci și continuitatea de-a lungul secolelor. În timp ce este intermitent curioasă în ceea ce privește imaginile preclasice (mai ales ale Egiptului și ale lumii iraniene), se dovedește în mod paradoxal taciturnă în privința reprezentărilor medievale cu funcție analogă, adesea inspirate din pietre prețioase sau pecetiți ale acelorași civilizații străvechi⁶. În afară de aceasta nu se pronunță asupra foartei vaste practici cotidiene a emblemelor în chip de firme de prăvălii, de drapele de luptă, de attribute ale puterii. Totuși cercetătorii moderni⁷ ai problemei s-au lăsat în general cuce-riți de interpretarea emblemei dată în Renaștere, grăbindu-se să-i arate originea, să-i menționeze cîmpul și vinietele din epoca elenistă, însoțite 10

uneori de texte explicative, în general moralizatoare.

O parte de adevăr există, în realitate, și în această greșeală. Dacă întocmim o fișare a reprezentărilor simbolice, ale atributelor divinităților sau ale alegoriilor, constatăm că nu există o continuitate între semnificațiile date acestora în evul mediu și acelea catalogate cu răbdare de scriitorii umanismului (încă de la Boccaccio)⁸, care folosesc acum textele literare și poetice clasice, neglijând izvoarele biblice și medievale. Există aici o cenzură voluntară, motivată de o schimbare de lecturi, care duce la răsturnări radicale: răutăciosul șarpe biblic devine un animal protector și binevoitor. Totuși pe noi, acum, ne interesează să studiem „funcția alegoriei, a emblemei, a simbolului, nu tipologia sa: din acest punct de vedere, așa cum dispar distincțiile care se pot și trebuie să se propună între un tip și altul de reprezentare (în baza, de pildă, a conținutului lor dominant uman în alegorie, schematic, în schimb, în simbol, sau în baza ritmului mai mult sau mai puțin discursiv), tot astfel nu contează nici eventualele divergențe de interpretare. Dealtfel, nimic nu este atât de fluid, proteic, ca viața imaginilor simbolice: nu atât pentru rădăcinile lor în psihologia abisală și în psihologia colectivă, cât pentru vivacitatea cu care participă la evenimentele istorice și culturale. Așa cum frunzele lui Horațiu se nasc, cresc și mor, dar nu pot fi înțelese și explicate decât în cadrul acestei continue metamorfoze.

În linii mari, există două procese divergente esențiale. În primul, imaginea simbolică rămâne semnificantă, chiar dacă atribuțiile ei se schimbă; și aceasta s-a întâmplat de multe ori în istoria Occidentului, unde preocuparea teologilor de a legitima simbolul cu referiri biblice și evanghelice a fost continuă, rupându-l de cele mai arhaice și păgâne rădăcini ale sale. Este un proces de adaptare, uneori inconștient, și se poate dezvolta ca în emblematismul secolului al XVI-lea, chiar și sub presiunea unei culturi arheologizante. Lista sim-

bolurilor rămîne aceeași, dar semnificațiile se schimbă, ca în interpretarea viselor. Și mai mult, fiindcă niciodată unul nu-l substituie în întregime pe altul, se creează, în jurul fiecărei imagini, cercuri de semnificații chiar contrastante, dat fiind că provin din tradiții interpretative diverse.

Sau, imaginea se pierde și este înlocuită cu alta. Dar semnificația ei persistă: numai că este transmisă altor imagini, fie și cu totul deosebite. Acest proces este prezent și în cazurile de personificare a unei divinități, reprezentată mai întâi zoomorfic sau în mod schematic, iar apoi în formă umană. De exemplu, în catacombe există o trecere de la acrostihul lui Cristos pînă la reprezentarea lui istorică.

În secolul al XVI-lea ambele procese sînt nu numai prezente, ci în plină acțiune și tocmai de aici vine aparentul haos al emblematicii timpului. Dealtfel este de ajuns un simplu examen, chiar numai statistic, pentru a ne da seama că aspectul intuitiv, arhaic sau schematic al simbolului îl întrece cu mult pe cel rațional, care triumfă în emblemă și în personificare. Va fi sarcina barocului să epureze, să pună în ordine și să raționalizeze. Emblematica cinquecentescă este un maram, un creuzet în care — făcînd din orice iarbă un mănunchi, — se amestecă nediferențiat mituri, imagini, divinități, obiceiuri, moravuri de milenii și milenii, descrise de cei mai diverși scriitori, asociindu-se și contaminîndu-se: și doar o amplă fișare schematică și un studiu adîncit al documentelor îi va putea acorda într-o zi fiecărei civilizații ceea ce îi aparține. Este același proces de colaționare nediferențiată pe care l-am întîlnit în literatura geografică și zoologică, cu același rezultat de a acumula pentru omul din *cinquecento* oribilele profeții, anxietățile, viziunile sacre, din toată istoria precedentă a umanității. Iar din punct de vedere vizual, de a recupera schematismecele mai abstracte, reprezentările de care ne-am ocupa numai la un nivel etnografic, asocierile cele mai misterioase și arhaice.

Opusul celor spuse mai sus îl avem încă de cînd citim unul din cele mai vechi tratate de emblematică, *Ragionamento*, datorat monseniorului Paolo Giovio⁹, în care găsim mult mai numeroase reprezentări animaliere și scheme de origine cosmoastrologică, decît personificări. Este vorba de o opțiune intențională, corespunzătoare unui gust general, pe care Giovio, pentru a spune astfel, îl codifică în mai multe puncte. Astfel, după părerea scriitorului, printre condițiile care dau eleganță unei embleme, pe locul al treilea se află grija ca aceasta „să aibă o înfățișare frumoasă, pe care o obții introducînd stele, soare, lună, apă, copaci verzi, instrumente mecanice, animale bizare și păsări fantastice“, iar pe locul al patrulea, și mai important, să nu se caute „nici o formă umană“. Exemplele aduse de Giovio nu fac decît să confirme atitudinea de bază anti-antropomorfă: Charles de Bourbon ar fi ales, pentru emblema lui, un cerb cu aripi; Ippolita Fioramonda, un veșmînt de atlas, culoarea albastră presărată cu fluturi pe o broderie de aur; Lorenzo dei Medici un copac de lauri între doi lei; Ludovic al XII-lea, un arici încoronat; Francesco I, salamandra, Henric al II-lea, luna; Francesco Visconti, un ogar, Galeazzo Visconti „un leu așezat pe un foc mare, cu un coif în cap“, Cosimo dei Medici, diamantele, în timp ce, tot după Giovio, în emblema papei Clement al VII-lea ar fi intrat „toate lucrurile care au o aparență strălucită, sau o fac frumoasă, cum s-a spus de la început, adică sfera de cristal, soarele, razele transparente, flacăra provocată de ele, pe o hîrtie albă avînd ca motto *Candor Illaesus*. Și chiar în foarte cunoscuta și foarte influenta *Iconologie* a lui Cesare Ripa¹⁰, care odată cu retipăririle ei va deveni unul din textele fundamentale ale culturii baroce și în care se proclamă, împotriva libertății asociative, susținută tot de Giovio, că „Imaginile făcute pentru a însemna ceva deosebit de ceea ce se vede cu ochiul, nu au o altă regulă mai scurtă sau mai universală, decît imitația amintirilor, care se găsesc în Cărțile

13 *Medaliilor și în Marmurele tăiate prin priceperea*

latinilor și grecilor, sau a celor mai vechi, care au fost descoperitorii acestei invenții; la Ripa, la care fiecare concept este personificat, ei bine, elementul care distinge și caracterizează fiecare imagine rămîne și acolo animalier, vegetal, astrologic, în ciuda tuturor eforturilor de a da personificărilor antropomorfe o expresie, o mișcare, o poziție tipic coregrafică.

Animalele, mai ales, domină în mod suveran în iconologie. Pentru a da o idee de ponderea prezenței lor, ne va fi de ajuns să exemplificăm acest lucru cu principalele alegorii care încep cu A:

Accidia (plictiseală): Femeie bătrînă, urîtă, îmbrăcată prost, care stă sprijinindu-și obrazul cu mîna stîngă... și cotul aceleiași mîini pe genunchi, ținînd capul înclinat, înfășurat cu o fișie de pînză neagră, iar în mîna dreaptă *un pește numit Torpedine*¹¹.

Azione virtuosa (acțiune virtuoasă): Om de vîrstă matură, cu o înfățișare frumoasă... frumusețe proporționată. Va avea capul aureolat de vădite și strălucitoare raze asemănătoare acelor ale lui Apolo, și în plus o ghirlandă purpurie; va fi înarmat și peste armură va purta mantia numită *paludamento*, de aur; cu mîna dreaptă va ține o lance ruptă, iar restul acesteia, din partea de fier, se va vedea *în capul unui hidos și înfricoșător șarpe care e mort pe pămînt*, și cu stînga... o carte, și sub un picior... va ține un cap de mort¹².

Avarizia (avaricie): Femeie bătrînă, palidă și slabă, care se arată necăjită și melancolică; lîngă ea va avea *un lup foarte vlăguit* și care, ca un hidropic, va avea un trup foarte mare; ea va ține deasupra lui o mînă, semn de durere, iar cu cealaltă o pungă legată și strînsă. Sau: o femeie prost îmbrăcată, cu părul răvășit, desculță, care va ține în mîna dreaptă o *broască rîioasă* și cu stînga o pungă strîns legată¹³.

Astuzia (viclenie): Femeie îmbrăcată cu o *piele de vulpe*, și va avea o carnație foarte roșie, ținînd o maimuță sub braț¹⁴.

Adulazione (adulație): Femeie cu două fețe: una aparținînd unei femei tinere frumoase, cea- 14

laltă unei bătrîne extenuate; din mîinile ei ies multe Albine care zboară în toate părțile și alături de ea stă un cîine¹⁵.

Adulterio (adulter): Tînăr bogat îmbrăcat, așezat, gras, în dreapta ține un țap și un șarpe pe cale să se unească; în stînga are verigheta de aur ruptă¹⁶.

Affanno (neliniște): Om trist, melancolic și ciufulit, cu ambele mîini își deschide pieptul și își privește inima înconjurată de mai mulți șerpi¹⁷.

Aiuto (ajutor): Om de vîrstă matură, îmbrăcat în alb... (cu) o mantie de purpură, iar din Cer se vede o rază foarte strălucitoare care îi luminează figura, ce va fi încununată cu o ghirlandă de măslin; va avea la gît un Lanț de aur și drept pandantiv o inimă... în mîna stîngă ține un par înfipt în pămînt, înconjurat de o viță verde și plină de struguri, iar de partea dreaptă va fi o Barză¹⁸.

Alterezza (mîndrie): Femeie tînără, oarbă, cu un chip mîndru, va fi îmbrăcată într-o bogată și pompoasă hlamidă de culoare roșie, acoperită cu multe bijuterii de mare valoare... și va ține sub brațul drept un Păun¹⁹.

Ambizione (ambție): Femeie tînără înveșmîntată în verde cu frunze de iederă, pregătindu-se să urce pe o stîncă abruptă... alături de ea stă un leu cu capul ridicat²⁰.

Amore domato (iubire împlînzită): ține sub picioare arcul și tolba, cu chipul stins, în mîna dreaptă are o clepsidră, în stînga o păsărică slabă și vlăguită numită cinclo²¹.

Appetito (poftă): Euridice mușcată de picior de un șarpe²².

Ardire (îndrăzneală): Tînăr de constituție robustă, brațul drept înarmat, cu care smulge violent limba unui leu²³.

Arroganza (aroganță): Femeie îmbrăcată într-o culoare verde arămiu, care va avea ureche de măgar și va ține sub brațul stîng un păun iar cu mîna dreaptă va arăta degetul arătător²⁴.

Artificio (artificiu): Bărbat cu îmbrăcămîntea brodată și cu mult Artificiu făcută, va ține dreapta pusă pe un scripete și cu degetul arătător al mîinii stîngi va arăta o pălărie alături, plină de albine²⁵.

Astrologia (astrologie): Femeie îmbrăcată într-o culoare albastră avînd o cunună de stele pe cap; va purta pe umeri aripi, în dreapta va ține un sceptru, în stînga o sferă și alături o acvilă²⁶.

Cinquecento este, deci, cel puțin la prima vedere, un secol de inflație zoomorfă, poate cel mai bogat dintre toate, cel puțin în ceea ce privește istoria occidentală. Nu e de mirare deci că, întovărășiți de Hélène Naïs²⁷, aflăm că poeții francezi, mai ales pe la jumătatea secolului, nu numai că studiază animalele, dar sînt chiar convinși de superioritatea lor asupra omului, care ar vrea să-și modeleze după ele propriul său comportament.

Exemplificarea noastră, pe lîngă faptul că dă o idee despre bogăția grădinii zoologice alegorice, poate demonstra în același timp complexitatea raporturilor, în care personificarea alegorică este în funcție de animalul însoțitor. În acest caz, animalele sînt rivale sau tovarășe ale omului: trebuie să fie ori imitate, ori învinse, ori demne de a fi depășite în virtuțile lor; ele prezintă concepte abstracte sau se introduc printr-o asociere mintală; împrumută părți proprii (ca urechile de măgar) alegoriilor, și le însoțesc pentru a acționa alături de ele în scopul precizării semnificației lor, care ar rămîne altfel necunoscută. Provin din mitologie, din basme, din tratatul științific, din poezie, și fără ele, după cum s-a mai spus, indolența ar fi greu de distins de avariție și tot astfel ambiția de aroganță, adulterul de ajutor etc. Aceleași animale apăruseră mai de mult pictate sau sculptate, dar cu o simbologie foarte diferită de la o epocă la alta, în portalurile și în bibliotecile catedralelor medievale, exprimînd virtuți sau vicii, dar și esențe demonice sau protectoare și, mai ales, apărînd sub formă de atribute ale unor sfinți. Citim astfel în Ugo da San Vittore, care credea că Universul ar fi ca o carte scrisă de mîna lui Dumnezeu și că toate creaturile ar fi *divino arbitrio institutae ad manifestandam invisibilem Dei sapientiam*²⁸, că *antilopa* este simbolul omului înțelept; *vipera*, a omului bogat; *cîinele*, al predicatorului; *șapul*, pentru alții, vrăjitorul demonic 16

al lui Cristos; *lebăda*, a simulării; *nevăstuica*, a credinciosului într-o doară; *gîsca*, a acelor care iubesc viața în comunitate; *vrabia*, a instabilității; *rîndunica*, a mîndriei; *salamanda*, a omului drept; *maimuța*, a diavolului; *vipera*, a femeii ușoare; toate acestea nu în baza autorilor clasici, ca scriitorii umaniști, ci în baza Bibliei, a Evangheliei, a patristicii, adică în baza unei literaturi foarte orientalizante. Și dacă este adevărat că, în Renaștere, emblematica erudită a ajuns să se substituie în arta cultă celei biblice și medievale, chiar și în domeniul religios, tot atît de adevărat este că practic a sfîrșit prin a coexista cu aceasta, niciodată absentă, de exemplu, în predică sau în arta religioasă²⁹. De la evul mediu putem trece mai departe, în timp, la animalele catacombelor și la delicioasele balustrade paleocreștine de marmură ajurată, care iau naștere dintr-un alt mod de a citi textele sacre, dintr-altă presiune culturală și mai ales din cu totul alte rădăcini, cosmologice, rituale și emblematice (păunul, de exemplu, este simbolul consacării³⁰, iar animalele evangheliștilor semnifică cele patru părți ale lumii)³¹.

Chiar și această simbologie premedievală subzistă în artele Renașterii și uneori, în mod neprevăzut, iese din nou la iveală. Un mic salt mai departe ne conduce la epoca preclasică, în legătură cu care Paratore³² observă: „Motivul animalier este profund inerent religiei grecești încă de la originile ei: să ne gîndim la apelativele de *boōpis* și *ilau-cōpis* date respectiv Herei și Atenei și care revelă forma animalică în care erau reprezentate la origine aceste divinități“. Și urmează astfel: „Cu atît mai puternică trebuia să fie la alexandrini tendința de a reprezenta sub formă animalică divinitatea, pentru că ei trebuiau să simtă influențele religiei eiptene, dominant zoomorfică“. Și, într-adevăr, prima mare tentativă de a interpreta hieroglifile, aceea a lui Valerianus, cumulează aproape *nouăzeci* de animale³³.

De la zoroastrism, („care separă animalele vătămătoare de cele folositoare, stabilind tocmai o
17 ierarhie malefică, răsturnată, nu rareori în păgi-

nism, cînd, de exemplu, cîinele, care este o ființă sacră pentru Aura Mazda, este transformat într-un simbol al diavolului“), putem trece la lumea mesopotamică, în al cărei zodiac, transmis pînă la noi cu puține schimbări și în a cărei cosmologie găsim animalele asociate planetelor și deci în stare să determine în mod efectiv prin această conexiune tipuri, caractere, fizionomii și acțiuni omenești³⁴.

Un salt mai departe în timp, nu atît cronologic cît cultural, ne duce în epoca cultelor primitive spre animal; acesta, ca totem, tabù, zeu, îndrumă soarta omului, sau chiar o decide.

Emblema *cinquecentescă* este o moștenitoare legitimă a acestui milenar cult pentru animal; ba chiar este moștenitoarea lui conștientă, deoarece o asemenea tradiție este analizată în mod insistent pe urmele celor mai originali autori, culegînd indicații minuțioase și fugare chiar atunci cînd, la o primă lectură, nu reușim nici măcar să sesizăm fragmentele citate, într-atît sînt de rapide și de întîmplătoare. Iar latura cea mai frapantă a simbolului renașcentist, într-un triumf, într-o povestire, adică metamorfoza într-o foarte frumoasă femeie goală, sau într-un erou cu înfățișare statuară, sau într-o vinietă ilustrativă, este și latura cea mai efemeră (avînd în vedere lunga carieră a simbolului, încă neînteruptă), și mai puțin substanțială: încît simbolul nu reușește singur să califice conținutul exprimat în mod obișnuit, cînd îi lipsesc unele atribute de însoțire mai precise.

Redau³⁵, dintr-un manuscris inedit de la *British Museum*, o dovadă curioasă a acestui proces. Monseniorul Giovan Battista Agucchi, pasionat născocitor de embleme și important critic de artă, îl pune pe Ludovico Carracci să picteze în 1602 o patetică scenă tassescă (Tasso) a Erminiei care caută refugiu printre păstori. Intenția lui este emblematică: pictura ar fi trebuit să reprezinte într-adevăr liniștea în furtună și anume motto-ul *In inquieto quies**. Versurile lui Tasso exprimă prin gura bătrînului păstor o dorință de pace ana-

* „Liniștea în neliniște“ (în limba latină în original).

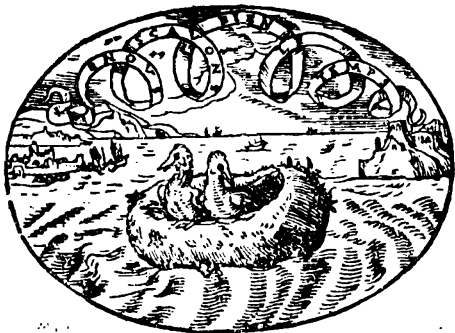
logă aceleia mărturisită de prelatul și diplomatul bolognez:

Am văzut și am cunoscut agitatele curți
Și încântat am fost de o speranță îndrăzneată.
Am suferit multă vreme ceea ce nu ne place,
Dar fiindcă odată cu vîrsta matură
Mi-a lipsit speranța și cutezanța temerară,
Am plîns clipele de liniște ale acestei umile vieți
Și am suspinat după pierduta-mi pace.

Lectura, după mentalitatea noastră, ar fi trebuit să inspire în mod direct pictura, dîndu-i o justificare mai mult alegorică decît suficientă. Dar nu. Agucchi a avut nevoie de medierea unui animal: și anume a unui *albatros*, care își așază cuibul în mijlocul apelor mării și „în ciuda agitatelor valuri, stă liniștit și fără griji“, întocmai ca păstorul în plin război. În mod curios, pentru



Scena Erminiei între păstori, în ediția din 1590, cu ilustrații de Castello.



Din Dialoghi dell'impresie militari e amoroze, de Paolo Giovio (Lyon, 1574).

noi această emblemă, ilustrată și de Giovio³⁶, sfîrșește prin a ne interesa numai după ce am asociat-o lui Tassô și picturii: dar, evident, la Agucchi se întîmplă tocmai contrariul. Această constatare ne poate face prudenți în a reține că încărcătura simbolică a animalelor alegorice ar fi dispărut aproape cu totul: secolele trec repede, iar răsturnările de mentalitate sînt frecvente. Poate că și pacificul albatros așteaptă o reînviere alegorică: așa cum s-a întîmplat cu porumbelul lui Picasso și, datorită aceluiași mare maestru, cu alte creaturi, ca pisica, taurul, bufnița, care ne dau, cînd le vedem, un fior de emoție: sînt într-adevăr divinități repuse pe altar, pe care, în fond, speram să le revedem neapărat, într-atît erau de identice cu acestea în adîncul sufletului.

*

Atributele alegoriilor nu sînt, evident, luate dintr-o singură sferă, ci pot fi grupate în mai multe categorii; unele au chiar o evidentă derivație astrologică și aparțin plantelor și zodiacului; altele derivă din concepte cosmologice, ca inelul, sceptrul, steaua, raza, luna în creștere etc. Altele sînt flori, ierburi, pietre prețioase, minerale. Totuși marea masă este constituită din imagini de tip animal, derivate și ele din diferite 20

sfere. Când se examinează sfera colaterală a fantasticului, vedem cum, în ea, elementele zoomorfe au o funcție tot atât de preponderentă. Picturile grotești par colivii de papagali, de șerpi și de mai-muțe dezlănțuite; și cine nu-și amintește de diavolii din toate timpurile, dar mai ales din Renașterea, concepuți cu părți luate de la păsările răpitoare (aripi, ciocuri, gheare), de la reptile (solzi, coadă, gura cu dinți), de la patrupede (labe, urechi), într-o frenezie combinată, aproape pentru a prezenta, în sinteză, tot ceea ce poate apărea totemic nefast. Dar atunci cine nu cunoaște diferitele tratate de fizionomie care asociază chiar pe om animalelor, ca mijloc de a-i interpreta caracterul, sau cheie pentru a-i cunoaște intima structură morală?

Ei bine, să ne îndepărtăm un moment de artele figurative și de alegoria pictată și sculptată, pentru a ne apropia de caracterizarea zoomorfă. Cu multă probabilitate, așa cum rezultă de altfel în mod evident din jocurile și epitele copiilor, ea a fost foarte stimulată și menținută în viață de mimica teatrală, pînă în timpuri apropiate de noi. Să dăm un exemplu. Printre cîntecele de dans piemonteze, ale căror texte și muzică ne-au parvenit, există un foarte frumos dans mimat, care este poate cea mai semnificativă exemplificare în Italia a unei hore avînd drept protagoniști animalele. Hora, așa cum ne este cunoscut, era executată de un cerc de fete care se țineau de mîna, se desprindeau din cînd în cînd pentru a desfășura o acțiune proprie și îl înconjurau pe un dansator — *giullare* — care, în centru, conducea și însoțea dansul prin muzică. În exemplul piemontez la care ne referim, dansatorul interpretează, probabil servindu-se de o mască, figura unei broscui care dorește o soție. Din horă se detașează succesiv trei dansatoare, două poartă mascate, pentru a imita, cu gesturile lor, broaște: prima este neagră precum cărbunele și broscuiul rîios (*babi*) o respinge „rotind piciorul”; a doua este galbenă ca o lămîie; a treia este albă ca o floare. Și poate

21 nici un alt cîntec popular nu ne dă ca acesta posi-

bilitatea să reconstituim în cele mai mici detalii un dans mimat:

Iată că broasca are trei fete, toate trei de măritat.
Și broscoiul vrea una din ele, pe aceea care-i
va plăcea.

I se arată cea dintii, toată neagră ca un cărbune,
Iar broscoiul își rotește piciorul: aceasta nu e
bună pentru mine.

Și iat-o și pe a doua, galbenă ca o lămîie.
Broscoiul rotește din nou piciorul: aceasta nu
e bună pentru mine.

Dar apare și a treia, albă ca o floare.
Broscoiul își rotește iar piciorul: aceasta-i bună
pentru mine.

Broasca-l întreabă: unde-ți ai tu palatul?
În prima mlaștină se află și palatul meu³⁷.

Nu este vorba, desigur, de o compoziție foarte veche, după cum arată și replica umoristică a mi-resei care caută palatul broscoiului și îl găsește în prima mlaștină. Toată elaborarea, apoi, are un caracter cult, chiar dacă starea în care a ajuns textul și muzica, transcrisă de Leone Sinigaglia, este mai curînd de un nivel scăzut. Și deoarece știm că dansatorii aveau datoria, într-un loc de cînste al repertoriului lor, să imite micile animale în asemenea măsură încît în unele miniaturi sînt reprezentați cu măști zoomorfe, noi am putea localiza această acțiune mimică într-una din numeroasele mici curți de influență franceză din Piemont, poate din Monferrato. Tuturor ne este limpede — dată fiind plasticitatea acțiunii — strînsa asemănare cu dansurile rituale cu caracter etnografic, în care dansatorii interpretează și imită animalele totemice sau de vînătoare. Aici, în hora piemonteză, nu mai există un caracter ritual, în afară de cel oferit de ocazie: probabil serbarea de 1 mai, în timpul căreia în fiecare oraș după cum arată cele mai vechi documente poetice ale noastre, păsările fug din colivii în sunetul unor cîntece fermecătoare, iar animalele de pe cîmp reintră în orașe.

E de ajuns să ne urcăm pe munți, pentru ca panorama să se schimbe. Măștile, folosite aici în diferite ceremonii legate de anotimpuri, nu numai că au un caracter demoniac, dar foarte des reprezintă animale. Cei ce poartă asemenea măști (și în timpurile vechi tocmai dansatorii comici deveneau corifei), repetă rituri desigur arhaice, chiar dacă este nesigur că se pot socoti preromane³⁹. Biserica s-a plîns mereu că acestea au un caracter păgîn, recunoscîndu-le astfel indirect importanța istorico-religioasă. Recent, Moser⁴⁰, analizînd aceste critici aduse de biserică, a confirmat continuitatea lor pînă azi. Mai mult decît un loc comun, expresiile de stupoare ale teologilor și episcopilor, ca următoarea, sînt recunoașteri explicite ale imposibilității din partea bisericii de a frîna fenomenul, chiar după ce l-a recunoscut absurd: *Quis sapiens poterit credere, inveniri aliquos sanae mentis qui cervulum facientes; in ferarum se velint habitum commutare? Alii vestiuntur pellibus pecudum, alii assumunt capita bestiarum, gaudentes et exultantes, si taliter se in ferinas species transformaverint, ut homines non esse videantur.**

În afara acestor persistențe ale unor culte locale, legate de animale și anterioare marilor religii politeiste sau monoteiste, trebuie să amintim că repertoriul acestor dansatori comici (fiind produsul unei profesii transmise din tată în fiu), are caracteristici strict tradiționale, care îl face să fie socotit, mai ales printre țărani și provinciali, un autentic filon cultural, care unește neîntrerupt trecutul nostru apropiat cu cel mai îndepărtat. Dansatorii comici — *i giullari* — s-au substituit adesea preoților, sau le-au moștenit funcțiile în procesiunile mascate, tot astfel cum în teatru unele ceremonii cu mască (de pildă corul broaștelor din Aristofan) au fost reluate mai tîrziu sub formă de satiră.

* Ce înțelept ar putea crede că s-ar găsi unii cu mintea sănătoasă care să facă pe cerbii; ar vrea ei să ia înfățișarea fiarelor? unii se îmbracă în piei de oaie, alții iau chipul altor animale, veselindu-se și săltînd de bucurie, astfel ei și-au luat înfățișarea fiarelor ca să nu mai pară oameni (joc păgîn).

Că în alte domenii, în aceiași ani în care în piețele din Piemont se mima vesela istorie a broscu-ului care își caută soție, sau în Alpi se repetau rituri preistorice, animalele și-ar păstra o semnificație strict simbolică, sau magică, este demonstrat de faptul că le găsim insistent reproduse, cu caractere nu atât heraldice cît mai ales apotropaice, în armuri, mai ales pe coifuri, care sînt cu coarne, împodobite cu balauri, șerpi, sau plăsmuite în forma unui bot de cîine, nu altfel de cum erau pe armurile antice, unde apăreau chipuri de divinități zoomorfe, monștri, ca de exemplu gorgona, sau hibrizi. Aceasta pentru o funcție terifiantă, închipuită constant cînd e vorba de arme. Să citim în primul volum din *Enciclopedia Universale dell'Arte*, îngrijită de Alessandro Marabottini:

Puterea armei este simțită, încă de la început, nu numai ca un fapt tehnic, ci ca un fapt magic. Aceasta explică originea acelor reprezentări de animale care ornează armele vîntorului paleolitic, în strînsă analogie cu imaginile de animale săpate și pictate pe pereții grotelor, al căror sens magic-prielnic este cunoscut. Odată atenuată și pierdută conștiința unei valori magice — înțeleasă ca ghidînd infailibil lovitura la țintă — a rămas răs-pîndit în orice mediu și în orice timp repertoriul cu scene de vîntoare și de război. În același fel se poate înțelege fenomenul zoomorfismului și antropomorfismului armelor... Dacă acoperirea sau protejarea cu piei de animale a putut fi la originea mai ales a unui fapt practic (chiar un mijloc tactic pentru a facilita observarea de departe a prăzii), apare clar că magia a intervenit pentru a propune o identificare a omului înarmat cu animalul ale cărui piei le îmbracă și pe a cărui putere și-o însușește; treptat, treptat, pe lîngă cele cu animalele s-au propus identificări cu monștri, demoni, divinități, în sensul de a mări forța intrinsecă și eficiența sugestivă a armelor...

Este firesc, apoi, ca aceste reprezentări să fi avut și un scop apotropaic.



Din De re militari, de Roberto Vallurio, 1472.

Un mod de acțiune absurd, dacă vrem, poate chiar dăunător din punct de vedere practic, adică al agilității în luptă. Dar de o eficiență psihologică sigură și în stare să creeze, după cum subliniază Gorgia în *Encomio di Elena*⁴¹, un singular și de nedepășit contrast psihologic între instinct și rațiune, între impuls și autocontrol:

De exemplu când ochiul observă figuri de dușmani și un ornament respingător de bronz și de fier pe o armură dușmană, unul pentru atac altul pentru apărare, se tulbură pe loc și tulbură și sufletul, încît adesea, deși viitorul nu prezintă riscuri, fugim speriați. Ce-i drept, adevărul acestui raționament pune stăpînire pe noi din cauza sperieturii cauzată de vederea aceea care după ce s-a manifestat, ne forțează să renunțăm la acțiune, deși judecata se referă la ceea ce este frumos în virtutea legii și împlinește actul de vitejie, care se realizează în virtutea dreptului...

Merită să amintim cum poezia cavaleriească medievală, reluată apoi în Renaștere, este plină
25 de referiri la arme faimoase, înzestrate cu un su-



Planul Lyon-ului, al lui Chappuzeau, 1656.

flet al lor, împotriva cărora omul este tot atît de neputincios. Într-un sens, arma este aceea care îl foloseşte pe om ca instrument şi nu invers; pune stăpînire pe el şi îl conduce în mod irevocabil spre destinul lui.

Dacă sărim de la arme şi ne întoarcem la alegorii şi embleme, ne dăm seama imediat cît este de analogă funcţia lor: ele trebuiau să protejeze, impunînd autoritate şi respect — să ne gîndim mai ales la curţile slabe în care trăiau monarhii într-o veşnică teamă şi suspiciune — şi în acelaşi timp aveau funcţia mai mult decît iluzorie de a-l înzestra oficial pe individ cu virtuţi şi daruri morale. Deoarece dacă tehnica modernă a propagandei reuşeşte să susţină cu maximă dezinvoltură şi seninătate opusul a ceea ce este adevărat, fără alternative contrarii, suplinind cu greutatea brutală a forţei cantitatea şi calitatea valorilor inexistente, trebuie să reţinem că, în sfera mai controlabilă 26

a societății de acum cîteva secole, afirmarea unui program moral sau politic condiționa strîns pe cel ce îi era susținător. Suveranul înconjurat de alegorii care-i preamăreau mărinimia, era nu numai împuternicit, ci și obligat; și știm bine cît erau de nemiloase, în cazul eschivării de la aceste datorii autoimpuse, pamfletele populare. Și tot astfel orașul care își găsea pretext din propriul nume pentru ambiții de glorie⁴².

Raportul alegorie-armă este mai puțin paradoxal decît poate părea la prima vedere: într-adevăr, emblema, care este o subspecie a alegoriei și a simbolului, a avut o funcție proeminentă pe cîmpurile de luptă, unde uniforme și decorațiile personale au contribuit la apărarea condotierului și, în același timp, l-au obligat la vitejie. Cel ce se prezenta pe cîmpul de luptă cît mai înzorzonat, ca o ființă mitică sau un erou clasic, le era obligat tuturor și era pornit fără scăpare pe calea eroismului⁴³.

*

Iată-ne deci ajunși de la aspectul plăcut, decorativ, chiar frivol al alegoriei rococò, în care femeile ce simbolizează virtuțile au un aspect languros și suferind de dragoste, sau își lasă la vedere frumusețile lor ascunse, demne mai mult de alcov decît de morală; iată-ne cufundați din nou în lumea magică, subterană, a cărei existență, în ciuda dovezilor contrarii, continuă să ni se pară absurdă. Lume subterană în care acum este protagonist animalul, dacă nu unic, cel mai mare, încă plin de sacralitate și de valori totemice⁴⁴, de natură să-l poată configura nu numai ca simbol, ci și ca purtător al unor valori superioare; cu aspecte, deci, supranaturale, divine și totodată demonice. Iar aceasta în epoci foarte apropiate de noi, în chiar inima iluminismului, în plină luptă împotriva superstiției și a mitului.

Să ne oprim puțin asupra acestei funcții a animalului. Prim fenomen pe care trebuie să-l cercetăm sînt deci tratatele de fizionomie și de caracterologie, toate bazate pe asocieri între tipuri umane

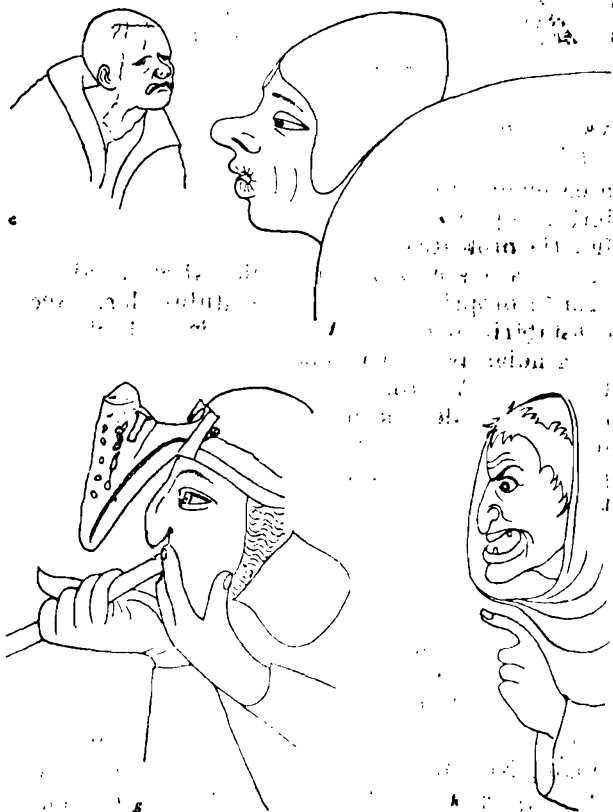
și specii de animale. Succesul lor, enorm în antichitate, foarte mare în evul mediu, nu a scăzut de loc, după cum arată vitalitatea acestor confruntări în limbajul popular. Dealtfel, după cum a arătat Baltrušaitis⁴⁵, chiar în secolul al XIX-lea, Balzac, unul din cei mai consecvenți realiști din toate timpurile, s-a bazat pe tratatul de fizionomie al lui Lavater pentru a imagina și descrie câteva din cele mai sugestive tipuri din *Comédie Humaine*. Dar, oare, nu se spune încă „urît ca o mainuță“,



Studii de caracter: (e, f, g) din Urcarea pe drumul Calvarului a lui Giacomo Jaquerio (S. Antonio di Ranverso);

„viclean ca o vulpe“, ori nu acuzăm o femeie făcînd-o „giscă sau cucuvea“? Toate acestea sînt metafore care în mod figurat se traduc în caricaturi, într-o identificare a profilului sau a siluetei unui individ cu aceea a unui animal corespunzător.

Ceea ce poate nu s-a observat este că tocmai de la animalele asociate oamenilor provin viciile și virtuțile atribuite acestora din urmă. Omul este cel care apare totdeauna subordonat animalelor, nu invers. De la leu, într-adevăr — pentru





G. della Porta, *Omul oaie* (din *De humana physionomia*, Neapole, 1602).

a da numai un exemplu — trece la om mărinimia, forța, superioritatea. În sfârșit, animalele au o funcție protectoare și determinantă, nu deosebită de aceea a semnelor astrologice și zodiacale: imprimă propria pecete protejatului lor. Aceste constatări capătă o foarte mare importanță, dacă ne gândim la însuși conceptul de „caracter“, de tip uman. Azi toți sînt de acord în a ridiculiza tentativele de încadrare schematică în tipuri, realizate de primitiva psihologie experimentală pozitivistă, chiar dacă utilitatea practică a multora din aceste grupări este neîndoielnică. Dar conceptul de caracter presupune, cel puțin în formele lui literare și figurative, tocmai introducerea individului într-o categorie: ideea de *caracter*, oricît de absurd ar putea fi, nu are aproape niciodată semnificația de *individualitate*. Și într-adevăr, pînă la realismul din *ottocento*, chiar și tipurile cele mai spontane create de dramaturgi, artiști, literați, sînt, pentru a spune astfel, stereotipate. Ne dăm seama de acest lucru foarte ușor cînd urmărim evoluția unui tip, ca proxeneta, moicul, îndrăgostitul, slujnica etc. Măștile comediei *dell'arte* nu sînt o creație artificială: sînt 30

concluzia logică a unui proces natural. Nici măcar concluzia: sînt un capitol.

Studiind acum aceste caractere literare, teatrale, figurative, așa cum s-au explicat din punct de vedere istoric, se constată că, mult mai mult decît interesul realist, la baza lor stă o preocupare idealizantă: vicii și virtuți sînt adevărate distincții în caste rigide. Dealtminteri, „tipurile“ se disting de restul societății tocmai prin prerogativele lor, ca și cum ar aparține unor caste. Iar teoretizarea antică ne spune că în genere caracterele derivă dintr-un precis sistem de influențe astrologice, care au precedat și însoțit nașterea. Horoscopul antic era nu atît o previziune a viitorului, cît o definiție — desigur în mare parte fantastică — a limitelor umane ale individului. Dar și aceasta a rămas în obiceiurile populare: se spune despre un om că are o inteligență solară, despre un altul că este melancolic, saturnian, și așa mai departe.

Influența astrilor a fost socotită totdeauna un fapt de enormă importanță; chiar și azi, excluzînd orice indulgență, interesul oamenilor de știință se bazează pe formidabila importanță istorică a credințelor astrologice, nu numai în ceea ce privește evenimentele politice și militare, dar chiar și filosofia, literatura și artele. Ceea ce înseamnă, de asemenea, (mai ales) un mod de a reevalua superstiția ca stimulent colectiv al unei acțiuni. Superstiția nu înseamnă oare, poate, ceea ce persistă și în același timp ceea ce există dincolo de om, ca un *alter ego*?

Semnele zodiacului, încă de la origini, sînt asociate cu animalele. Animalul, pe drept cuvînt triumfător, domină și această lume de dincolo. Și se află, într-adevăr, la originea tuturor lucrurilor. Dacă, în fizionomie, care este o altă formă de astrologie, el domnește în mod absolut, în cer se extinde multiform, ajungînd de la o hemisferă la alta; lei, șerpi, scorpioni, pești, lebede, capricorni, zboară deasupra noastră: benefici sau malefici, dar cu o putere respectată de toate mileniiile și de toate civilizațiile. Omul pare că ar sta în

mijloc, între fiarele cerești și cele pămîntești din lumea de dincolo de mormînt.

*

Am pornit de la personificarea alegorică și ne-am dat seama că atributele calificative și distinctive sînt, foarte des, animalice; am citit în paginile lui Giovio că emblema nu trebuie să aibă o figură umană, și într-adevăr găsim în ele aproape totdeauna animale, reale sau fantastice; mai știm că în evul mediu conceptul viciilor și virtuților au fost exprimate de obicei prin bestiarii, scrise sau sculptate; am constatat că scuturile și stindardele și coifurile condotierilor au, drept temă dominantă, fauna. Iar tratatele de fizionomie ne arată că, timp de milenii, omul a fost asociat animalelor, pentru a putea fi definit din punct de vedere moral sau fizic; în timp ce alte animale din cer determină acțiunile și evenimentele vieții fiecăruia dintre noi în parte și ale colectivității. În toate aceste cazuri și mai ales în artele figurative, asocierea sau transformarea imaginii umane în cea zoomorfă are o misiune net conceptuală. Trebuie exprimată totdeauna, vizual, o calitate spirituală care nu ar fi fizic reprezentabilă ca atare; trebuie dată figurației o a patra dimensiune, simbolică, supranaturală. Întocmai cum se întîmpla în Egipt, cînd faraonii luau înfățișări de animale pentru a se identifica cu zeii lor. Dar și divinitatea, deci și demonul, se servesc, în mare măsură și pretutindeni, de elemente animaliere. Să fi rămas oare în om, pînă azi, obsesia totemului din timpurile în care rătăcea ca vînător prin păduri?

Nu este desigur de datoria noastră să răspundem la o asemenea întrebare. Ne este de ajuns să subliniem rolul extraordinar al animalelor în arta figurativă sau mai bine-zis în domeniul cel mai vast al expresiei vizuale a conceptelor, mai ales în timpul Renașterii filosofice și raționale, încheind poate cu o observație de caracter numai metodologic.

Pictori și critici contemporani, cum s-a spus, sînt convinși în mod definitiv că valoarea unei opere de artă constă în stilul cu care este executată, nu în subiect. Iar artiștii de azi vor să se 32

exprime pe ei înșiși nemijlocit prin culoare și semn, aproape ca într-o foarte personală grafie, fără medieri literare sau de conținut. Și totuși, printr-unul din numeroasele paradoxuri cu care s-a îmbogățit istoria, abia acum sîntem în măsură să urmărim evoluția simbolismului figurativ de-a lungul mileniilor, identificînd constante mai înainte neprevăzute și descoperind pretudindeni cît este de aproape și de uluitoare forța tradiției. Putem astfel, într-un fel oarecare, să psihanalizăm diferitele aspecte ale culturii figurative a Occidentului, să-l regăsim foarte des pe omul cel mai de demult, sub cel mai modern.

Or, între cel ce face istoria stilului, cum se întîmplă în special în critica italiană, și cel ce cercetează istoria ideilor, cum se întîmplă mai ales în lumea anglo-saxonă, în jurul Institutului Warburg și al școlii lui Erwin Panofsky de la Princeton, există o deosebire de atitudine și de metodă⁴⁶, deseori înfricoșătoare. Dar cele două poziții ar trebui să fie conciliate rapid. Și aceasta fiindcă nu a existat niciodată artist adevărat care, în dezvoltarea unei teme, să nu se fi preocupat de ea; și nici nu a existat vreo temă importantă, morală, magică, religioasă, care să nu fi creat în jurul ei o producție figurativă de nivel foarte ridicat. Fuziunea criticii stilistice, derivînd din pura vizualitate, cu istoria tematicii, acum strîns legată de preocupările sociologice, examenul deci a ceea ce este aportul fiecărui artist în parte, dar inserat în cadrul lui ambiental și în propria-i tradiție, cum este și în programul lui Panofsky, vor putea poate preciza și ceea ce este perimat și ceea ce este într-adevăr vital pentru fiecare epocă; să se distingă noul de manierism, adică ceea ce este profund de ceea ce este modă facilă.

Există la *National Gallery* din Londra un tablou foarte cunoscut al lui Pisanello, care reprezintă viziunea sfîntului Eustațiu⁴⁷: în pădure apare un cerb care poartă între coarne o cruce luminoasă. Pisanello este pictorul fastuoaselor curți gotice tîrzii, portretele lui sînt de o rară eleganță, iar printre desenele sale se găsesc chiar și adevă-

rate manechine de croitorie. Și totuși lucrarea de la Londra este tristă, plină de coșmaruri. Pădurea în care are loc viziunea (de mult descrisă de legendele hagiografice, la vremea cînd a pictat-o Pisanello), nu este desigur pădurea idilică a vînătorii de agrement, cu toată prezența unei pacifice grădini zoologice, reprezentată cu pricepere, exactitate și eleganță.

Singular este faptul că pădurea nu participă la apariție; numai animalele cele mai apropiate de sfîntul cavaler, ba chiar numai unul din cîini pare că simte gravitatea a ceea ce se va întîmpla. Acțiunea scenică se reduce practic la o formă de dialog particular între cavaler și Cristos, căruia nimeni nu-i dă atenție. Chiar apariția divină, contrar așteptării, nu are nimic spectaculos, nu creează lumină, nu produce mișcare, agitație. Dimpotrivă, generează liniște, oprește mișcarea figurilor, ca și cum în timpul proiectării, din cauza unui defect, s-ar opri un film.

Este evident că Pisanello interpretează povestirea legendară în mod cu totul interiorizat și dramatic (chiar dacă critica s-a abținut să ia în considerare deliciosul și fantasticul naturalism al ansamblului). Cu alte cuvinte, se poate spune că de la legenda medievală el ajunge la rădăcinile celtice⁴⁸ sau preclasice. Noi l-am putea lua pe Cristos din coarnele elanului, și drama nu s-ar schimba. Ceea ce privește Sf. Eustațiu mai ales este, într-adevăr, înfricoșătorul zeu-cerb al riturilor druidice desfășurate în păduri, conexat cu noaptea și lumea htoniană și înfățișat și reprodus în ofrandele funebre în calitate de simbol al reînvierii, modelat în modernele prăjituri de Crăciun din Alsacia, sau personificat de oamenii mascați, *cervulum facientes* (cu fețe de cerb), împotriva cărora polemiza César d'Arles, și reevocat poate de trofee de coarne din saloanele din *settecento* și *ottocento*.

Animal de richesse et de mort, il entraînait le défunt dans l'au-delà, où régnait le dieu Cernunnos, lui même coiffé d'une ramure de cerf. Cette ramure qui croissant et mourant comme les végétaux, mais se renouve- 34

lant chaque année, peut être symbole frappant d'immortalité pour la résurrection^{49*}.

Receptivitatea populară, pe lângă coarnele de bun augur, a păstrat și a dezvoltat mai ales tema cerbului, *psihopompós*, călăuză a sufletelor, fie că le duce în urma sa (așa cum pare să se întâmple în pictura lui Pisanello și cum povestesc destule basme)⁵⁰, fie că se lasă călărit de ele, cum s-a întâmplat în fantezia lui Peer Gynt⁵¹:

Eu trag. Animalul se prăbușește la pământ. Atunci îi sar în spinare, îl apuc de urechea stîngă și sînt gata să-i înfig cuțitul în spate, cînd iată că animalul scoate un răgnet, se ridică pe cele patru picioare, dă capul înapoi de mai multe ori, mă face să scap cuțitul din mîină și, strîngîndu-mă de solduri cu coarnele ca într-o teacă, sare cu mine peste muntele lui Gendin... Tu cunoști acest munte lung de o jumătate de milă, această creastă ascuțită ca o lamă, care se termină cu un povîrniș abrupt plin de surpături și de ghețari? Pe cele două laturi, o stîncă verticală coboară pînă în fiord: înfricoșătoare, te amețește... Cocoțați pe această creastă, animalul și cu mine despicăm aerul. Niciodată nu am făcut o asemenea cavalcadă! Se părea că ne îndreptăm direct spre soare! Sub noi, în prăpastie, acvilele cu aripile întunecate păreau că zboară înapoi ca fire de paie duse de vînt. Jos de tot am văzut o enormă masă de gheață frîngîndu-se de coastă: nici cel mai mic zgomot nu mai ajungea pînă la mine: numai spiritele amețelii, cîntîndu-mi și dansîndu-mi în jur, îmi umpleau ochii și urechile...

Această situație o vedem reprodușă pe o stampă anonimă din secolul al XVIII-lea⁵² care are un corespondent, sub forma omului purtat de un

* Animal, (simbol) al rodniciei și al morții, el atrăgea pe defunct în lumea de dincolo unde domnea zeul Cernunnus, el însuși împodobit cu coarne de cerb. Coarne care, crescînd și murind ca vegetalele, dar reînnoindu-se în fiecare an, pot fi simbolul impresionant al nemuririi pentru reînviere. (În



Om și cerb, gravură din secolul al XVII-lea (din Morus, *Animalele în istoria civilizației*, Torino, 1956).

cerb către Cristos, într-o emblemă a lui Boetius Bolswert⁵³, în *Pia desideria... SS. Patrum illustrata**, din 1624. Lucrarea lui Pisanello, mai veche, dar din punct de vedere spiritual mai apropiată de originile silvestre ale mitului lui Cernunnus, apare explicată de el nu atât ca iconografie, cât mai degrabă ca stil; nu este o mistică viziune hagiografică, ci o întâlnire teribilă care-i hotărăște nu atât propria-i vocație, cât propria-i soartă. Pisanello are, printre alte merite, și pe acela de a fi readus legenda îndrăgită la vechea sursă sacră. Și dacă asociem atmosfera funestă din tabloul de la Londra cu gustul pentru macabru care apare în detaliile încă și mai celebrei fresce de la Verona, cu sf. Gheorghe care o eliberează pe prințesa de

* Sfintele dorinți ilustrate ale sfinților părinți.

balastr, pe o plajă plină de oase și de ruine, ca incinta unui templu aztec, simțim că la Pisanello, mai mult decît gustul pentru fast, este tipică groaza de moarte. El este un demn protagonist al acelei toamne medievale descrisă de Huizinga, căreia îi corespunde în Italia o mare parte din Renaștere, plină de neliniști și de presentimente și deci foarte favorabilă reevocării coșmarurilor escatologice, chiar din cele mai îndepărtate civilizații.

Exemplificarea ar putea continua (și într-un sens o bună parte din această carte nu este decît o antologie de întîmplări analoge, apte a demonstra că mitul determină nu atît motivul unei opere de artă, cît mai ales stilul ei). Nu dorim totuși să părăsim tema patrupedului fără a aminti că aici se impune cu drepturi depline calul din marele monument comemorativ din Renaștere. Nici Gattamelata, nici Colleoni nu călăresc împotriva unor adversari ci, mai emfatic decît eroii ecvestri antici, se îndreaptă spre Dumnezeu. Ei se înalță în fața unor importante bazine și, în cazul monumentului donatellian, într-un cimitir⁵⁴. După cum arată și idealizarea lor, care-i transformă din oameni în personaje legendare, ei se mișcă în afara timpului și a istoriei, în spațiul nedefinit al eternității. Calul, într-adevăr, nu este numai un simbol htonian, ci și unul solar⁵⁵.

Diversitatea de stil dintre cele două monumente se datorează nu numai talentului diferit al lui Donatello față de cel al lui Verrocchio, ci și unei atitudini diferite față de moarte. Donatello, ca și eroul lui, este gînditor, absorbit într-un fel de examen de conștiință; Verrocchio, și ca el Colleoni, este cutezător și disprețuitor, viu: calul său pare un simbol al pasiunii coplesitoare, după *Fedro*. Dimpotrivă, în arta de dincolo de Alpi, de la Hans Baldung la Dürer, calul intră ca element terifiant și nocturn, ca terț și amenințător protagonist în întîlnirile fugare între iubire, tinerețe și moarte; chiar și galopul lui, care sugerează uneori zborul spre cer, se configurează, mai mult decît o simplă cabrare, ca o catastrofă, o concluzie. În mod ana-

log, portretul pe care l-a făcut Tițian lui Carol al V-lea, tocmai pentru aceste asocieri, pare nu o gloriificare, ci un îndurerat elogiul postum.

Examenul stilului, aplicat nu fiecărui artist în parte, ci unui complex de teme, ca acela pe care-l tratăm, al alegoriei, permite cu tot atîta promptitudine să urmărim pînă la triumfala decadentă settecentescă, configurarea însăși a raportului omului cu moralitatea lui și programele sale publice și, uneori, chiar cu intențiile lui cele mai secrete, pe care abilitatea măștrilor a știut să o concretizeze, dîndu-le o aparență fizică pe pereții locuinței sale. O moralitate care, la început, este încă plină de superstiție și de magie, care este o vocație intimă și un angajament religios; dar care se va transforma, treptat, numai într-un obicei și un fapt social. Emblema, purtată mai întîi pe inel, ca un promemoria intim al propriei credințe și a propriului drept, valabil ca pecete pentru documentele cele mai personale și secrete, se transpune pe kilometri pătrați de perete. Este ca și cum individul ar renunța la virtutea lui personală, pentru a se identifica numai cu cea diplomatică, oficială, a rațiunii de stat, adesea atît de nedeterminată încît să trebuiască să fie înfrumusețată și îmbogățită în mod artificial.

În orice caz, încă de pe vremea lui Tiepolo, cerurile se însuflețesc cu apariții supraomenești, care apar pentru a privi în jos, spre noi, pentru a ne proteja și a ne mîngîia cu seninătatea lor incorruptibilă; și după cele ce ne-a învățat istoria temelor și ne mărturisește examenul stilului, nimeni nu ar trebui să mai considere alegoria ca pe un joc de salon, sau o distracție erudită.

PENTRU O ICONOLOGIE A AUTOMATELOR

Dacă există mituri literare și figurative, subzistă și altele care se realizează nu în descriere sau imagine, ci în mișcare, adică în tehnică: și exemplul cel mai tipic sînt mașinile mișcătoare, automatele¹. Ele, dealtfel, intră direct, din mai multe puncte de vedere, în domeniul artelor plastice: fie în chip de creații ale unui foarte rafinat artizanat, fie pentru că, pînă în timpuri foarte apropiate de noi, funcția lor a rămas cu deosebire muzicală sau vizuală, ca niște sculpturi în mișcare. Marile mobile ale lui Calder, care tremură în spiralele aerului întocmai ca frunzele artificiale și trasează, în spațiul camerei, melodioase arabescuri orientale, nu sînt decît ultimul stadiu al unei lungi evoluții, care a experimentat neîncetat imitații antropomorfe și zoomorfe sau a realizat, prin intermediul elementelor naturale, ca apa, focurile pirotehnice, compozițiile poate cele mai abstracte ale întregii civilizații occidentale. Ar putea părea, uneori, un joc: dacă studiul ciberneticii nu ne-ar arăta că, tocmai în automate, omul caută „să realizeze unele proprietăți ale substanței vii într-un material manevrabil și familiar, cu speranța de a găsi formula de viață separată de substanță care îi este în genere purtătoare”², și nu ar trebui să se observe că tocmai în această ambianță au avut loc unele din cele mai surprinzătoare tentative de a depăși limitele umanului,

39 ca în realizarea unui jucător de șah perfect, sau a

unui războinic invincibil, în arme pe bază de lovituri mai întâi și în tancuri mai târziu, sau în căutarea unei frumuseți vii, dar eterne, pe care nici moartea nu o anulează, nici timpul nu o atinge. În sfârșit automatul este în multe privințe mijlocul prin care omul se proiectează în afara limitelor existențiale, își multiplică forțele, obține miraculosul în mod concret și nu doar se prefacă, sau descrie. Din timpurile în care arhitectul Dedal, constructor al multor palate regale, a realizat prima mașină de zburat, au existat în genere arhitecți sau artiști angajați în căutarea unor mecanisme ingenioase, cum confirmă și Vitruviu, care dedică un capitol tocmai acestui subiect³. Nici mașina modernă, cum arată fantasticele ei elaborări din secolul al XIX-lea și angajarea actuală în scopul desăvârșirii unor asemenea mașini a celor mai ingenioși *designers* industriali, nu este în afara acestui context. Aceasta este atît de adevărat, încît puține muzee de „arte minore“ trezesc un mai mare interes estetic decît muzeele tehnice.

În plus, într-un oarecare tip de mașină, avem, ca în sculptură, conținuturi chiar simbolice, însoțite de acea rafinată elaborare care este în genere conexată acestora. Nu este deci adevărat că tehnica depinde totdeauna de raționalism. Ba adesea, ca în multe mecanisme experimentale produse pentru curți și adunate în *Wunderkammern*, funcția s-a rezolvat exclusiv în expresia unei semnificații mitice sau simbolice și în rafinată eleganță a prezentării. Un studiu iconologic al automatelor este deci nu numai posibil, ci se impune. Astfel ne vom afla în nefericita condiție a lui Liutprando din Cremona care, stînd în fața minunatului tron mobil al lui Constantin al VII-lea, în Bizanț, avizat de însoțitorii lui asupra mișcărilor acestuia, dar nu și asupra simbologiei sale, sau ironizînd-o din motive de rivalitate politică, a rămas „fără teamă și fără uimire“. În ceea ce privește o mare parte din mecanismele create în *cinquecento*, sîntem în aceeași situație, după cum o arată comentariile, încă neterminate și 40

mai mult gratuite, asupra faimoaselor proiecte de mașini ale lui Leonardo.

*

Fiind vorba, ca totdeauna, de un subiect care are rădăcini îndepărtate, care a căpătat în evul mediu caracterele tipice transmise Renașterii, și lăsînd deocamdată deoparte experiențele tehnice și fizice ale elenismului și aparatele deținute și poate fabricate în Italia de Teodoric⁴, putem porni chiar de la descrierea sălii tronului Bizanțului, vizitată de Liutprando în 948⁵:

În fața tronului se afla un copac de bronz aurit, ale cărui ramuri erau pline de păsări, tot din bronz, de diferite feluri, care, potrivit speciei lor, scoteau sunete deosebite. Tronul împăratului era alcătuit astfel încît mai întîi apărea jos, apoi puțin mai sus, și deodată foarte sus. El era foarte mare: nu știu dacă era de lemn sau de bronz. Doi lei auriți păreau că-l păzesc: loveau podeaua cu coada, și răgeau cu gura deschisă și mișcînd limba. Am fost introdus în palat, în fața împăratului, pe umerii a doi eunuci. La sosirea mea, leii au scos alte răgete, iar păsările ciripeau pe limba lor, dar nu am avut nici o teamă și nici o uimire, pentru că fusesem informat de toate acestea de cei ce știau. De trei ori am împlinit actul de adorare, înclinîndu-mă; apoi am ridicat capul și, dintr-o dată, am văzut stînd aproape de tavanul sălii, și îmbrăcat în alte veșminte, pe omul pe care îl văzusem pe tron, abia ridicat de la pămînt. Cum s-a întîmplat acest lucru, nu mi-am dat seama: poate l-au tras în sus cu un scripete, ca acela folosit la teascuri.

Episodul este absolut verosimil: tronul este descris, într-adevăr, într-un mod asemănător în *De Cerimoniis*, cartea oficială care ilustrează protocolul ceremonial de la Curtea din Constantinopol. Acesta pare a fi fost construit pentru împăratul Teofil de mecanicul Leone Filosofo, în jurul anului 835: era de aur și avea deasupra o

cruce de dimensiuni mari. Copacii cu păsările se aflau de o parte și de alta. O altă variantă a acestor copaci era deținută de Califul *Abd-Allâh-Al Mâmoûn*, pe la 827, la Bagdad.⁶

Tronul era numit „al lui Solomon“. Și, într-adevăr, reiese a fi fost inspirat din descrierea biblică a tronului regal al marelui patriarh, care „avea șase trepte, și vârful său era rotund în partea posterioară, și avea două brațe, iar doi lei stăteau pe cele șase trepte, pe care se înălța tronul, de o parte și de alta“⁷. (Iar Biblia comentează, parcă pentru a trezi o dorință de emulație: „Nu a existat în nici un alt regat o operă asemenea aceleia“.) Ca toate operele concepute de Solomon, și tronul (tocmai de aceea studiat de învățații moderni)⁸ a trebuit să fie un prototip fundamental pentru toată arta creștină, nu mai puțin decât faimosul templu, care a fost ideal și fidel imitat de mai multe ori. În tot evul mediu tronurile episcopale, susținute adesea de lei sau alte animale exotice, se inspiră și ele din fragmentul citat, din cartea a treia a Regilor. La rîndul lui, tronul biblic are un precedent în arta egipteană, unde au existat tronuri cu lei care țin locul brațelor. Nu trebuie să credem însă că și leii din Biblie erau dotați cu mișcare, deși în Egipt s-au descoperit jucării cu membrele flexibile. Aceasta este o noutate datorată în primul rînd strălucitei tehnici alexandrine, apoi celei persane.

Păsările de bronz aurit, cîntînd pe ramurile unui copac (ca și acesta, simbol regal și paradisiac)⁹, au precedente faimoase. Ne găsim, și aici, de îndată, în fața unui foarte curios exemplu de transmitere culturală. Sistemul de a face să cînte păsări mecanice, prin mijlocirea aerului împins de apă, este descris și ilustrat de doi scriitori alexandrini, Filon din Bizanț și Eron din Alexandria, care au trăit, după cît se pare, în secolul al II-lea și I î.e.n.¹⁰. Eron, în special, a compus un tratat celebru despre orologiile cu apă și a inventat diferite și numeroase mecanisme hidraulice și pneumatice, printre care o orgă. Scopul textelor lui, care trebuie să fi fost ilustrate 42

încă de la început de desene, nu era acela de a prezenta publicului un eșantion de mecanisme, ci de „a rezolva“, cum scriu Alfred Chapuis și Edouard Gélis, „în chip distractiv, probleme tehnice diferite și adesea foarte curioase. El se străduie să dea obiectelor forme umane sau animale și le face să îndeplinească mișcări sau acte foarte simple. În acest fel interesează pe cititor și îi permite să înțeleagă fără efort proprietățile fizice, adesea greu de sesizat, aplicate la numeroase aparate. Astfel, în loc de a prezenta simplu două tuburi care varsă sau aspiră apă, Eron plasează aceste tuburi în corpul personajelor sau animalelor care săvîrșesc o acțiune: imaginea și problema științifică rămîn ușor imprimate în memorie“¹¹. Abilitatea inventivă a lui Eron care, evident, rezumă o puternică tradiție anterioară lui, este remarcabilă; într-un mod foarte simplu, el reușește să producă efecte cît mai originale și pitorești. De cele mai multe ori, se servește de un suflu de aer obținut prin fierberea apei într-o sferă de aramă, sau prin introducerea violentă a



43 *O experiență a lui Hieron din Alexandria, după reconstrucția grafică a lui Schmidt.*

unui jet de apă într-o scoică goală, închisă ermetic. Un tub, care era dus pînă la gîtul păsării și se termina cu un fluier sau un flaut, făcea în așa fel încît pasărea mecanică să emită un sunet melodios pe care singură naturala inconstanță a presiunii apei îl ritma și îl modula. Prin intermediul unor sisteme tehnice foarte simple, dar adesea artificios elaborate cu pîrghii, era și este posibil să se miște aripile, coada, capul, ghearele unor animale sau păsări foarte mici.

Prin meritul, poate chiar al scrierilor lui Eron, păsările cîntătoare și zburătoare au devenit subiecte preferate de fabricanții de automate, timp de cel puțin două milenii. Se găsesc pretutindeni: în colivii sau tabachere, în *nécessaires*-uri sau, bine ascunse, în țeava unui pistol. Natural, din cauza fragilității lor, cele care au ajuns pînă la noi sînt în genere de dată recentă. Dar mărturiile literare ne duc pînă aproape în pragul culturii alexandrine; și există exemple figurative pe o frescă pompeiană și în unele codice medievale. La Constantinopole, scopul era acela de a însoți imaginea sintetizată a Edenului, furnizată de copacii din cele două părți ale tronului, pe lîngă o aparență sonoră a cîntecelor cerești care trebuiau să-l caracterizeze¹².

După cum se vede, originea istorică a elementelor care compun tronul din Constantinopole este ușor de descifrat. Dar efectul ansamblului rămîne foarte original și se leagă, mai mult decît de lumea mediteraneană, de simbologia persană, care ne face să ne gîndim la o *translatio* a atributelor regalității, tipice lumii iraniene¹³.

Firdusi citează, în legătură cu Khosrau al II-lea:

Un tron de aur stătea în mijlocul unor alei de
trandafiri,
ale căror flori se legăneau pe ramuri,
iar grădina strălucea de covoare de mătase,
de pietre scînteietoare și de lumini aprinse.

Vorbind tot despre tronul Bizanțului, ne rămîne acum să-i explicăm caracteristica cea mai 44

originală — faptul că se ridică — prin care se impune subiectului nostru despre simbolismul momentului. Din fericire, sîntem ajutați și aici de numeroase izvoare. Dat fiind că prin treptele lui (șapte la număr, inclusă fiind și ultima care sprijinea scaunul), el reprezenta cele șapte sfere cosmice și deoarece era în formă de piramidă sau de scară ce simboliza ascensiunea cerească¹⁴, ridicarea lui mecanică nu făcea decît să confirme o astfel de simbologie generală. Împăratul, ajuns pe tron, era înălțat ulterior spre a se uni mistic cu cel mai înalt dintre ceruri.

În ciclul operei *Simhāsana*¹⁵, se vorbește de o coloană de aur în centrul unui lac (evident lacul paradisului)¹⁶, care are în vîrf un tron de aur, înfrumusețat cu diferite bijuterii. De la răsăritul soarelui pînă la amiază, coloana se înălța treptat, ridicînd și tronul, pînă ce atingea discul soarelui; de la amiază pînă la asfințit cobora, pînă atingea nivelul lacului, întocmai ca la început. Se cunosc și unele mituri vedice asemănătoare, bazate pe același principiu de identificare între suveranitate și solaritate¹⁷ (atestat încă de codicele lui Hammurabi din anul 2000 î.e.n. și păstrat cel puțin pînă la *Regele Soare*, în baza căruia sala tronului lui Khosrau al II-lea¹⁸, pe al cărui „tabernaculum“ „unde ab omnibus conspici posset, imago solis crystallo inclusa fulgebat“*, și cea a lui Neron, în *Domus Aurea*¹⁹, se roteau în jurul lor înseși, însoțind cursul soarelui, de la ivirea aurorei pînă la apus; sau, mai modest, în alte monarhii și civilizații, regele își schimba sala tronului în fiecare lună, sau în fiecare anotimp.

Și la Constantinople, puternic influențat de cultura sasanidă, s-a răspîndit ritul ridicării, fie pe scut (interpretat, de exemplu, în secolul al XIII-lea, de Manuel Holobolos, ca o ridicare de la pămînt la cer), fie, simplu, pe o estradă (ca în timpul ceremoniei Prokypsis-ei, de Crăciun sau de Bobotează, în timpul căreia familia imperială se expunea la lumina torțelor cu veșminte

* Pentru ca să poată fi privită de toți, imaginea soarelui strălucea reflectată de cristal (în limba latină în original.).

fastuoase, în cîntece care proslăveau soarele și luna)²⁰. Tronul care se ridică, datorită unor mecanisme, printre leii care rag, nu este deci decît traducerea tehnică a simbolicului ceremonial relativ la sărbătoarea sasanidică din Nauroz.

El se ridică în ziua aceea ca soarele, lumina iradiază din el ca și cînd ar străluci ca soarele. Și poporul este înmărmurit văzînd cum apar împreună doi sori²¹.

Bizanțul, după ce a ocupat reședința persană a lui *Khosrau* și a pus stăpînire pe drepturile acestuia, a devenit stăpîn și pe simbologia lui, care va avea în Occident și în bazinul mediteranean, prin intermediul său, o răspîndire asemănătoare aceleia din Orientul Apropiat și îndepărtat, devenind aproape atributul natural al regalității și divinității. Iată, într-adevăr, că Mahomed vede tronul lui Dumnezeu aidoma cu acela al împăratului, conform *Cărții Scării*, în Islamul care, înaintea aristotelismului medieval, a fost marea „rezervă“ a fabricanților de automate:

Și în timp ce străbăteam acest cer, privind lăcașul Domnului nostru, am văzut tronul lui care se ridicase pînă la cer, în așa fel, încît mi s-a părut că cerul și tronul au fost create împreună. Și totul era atît de luminos că nimeni nu ar putea povesti²².

În loc de îngeri, care să ridice tronul împăratului Bizanțului, era o viță de vie continuă; dar ceea ce conta, era mișcarea de ridicare, așezarea neașteptată a personajului uman deasupra umanității, în același fel în care minunatul mecanism și veșmînt îl preamăreau și îl distingeau, ca pe o creatură supremă. Poate că și noi, în ciuda scepticismului antimonarhic, am fi rămas impresionăți.

*

Raportul automate-simbol și automate-magie este greu de separat azi, după cum o dovedește tot mai vasta și calificata literatură științifico-fan- 46

tastică; întocmai cum s-a întâmplat în *cinquecento*, este pe cale de a recupera sau a propune din nou o infinitate de indicii mitice și legendare, relative la automate. Citatele literare antice și medievale referitoare la acestea, considerate ca investite de o autonomă putere binevoitoare sau răuvoitoare, sînt infinite. Ele pornesc din dorința și, totodată, din teroarea de a vedea imaginea sacră mișcîndu-se, schimbată din ceva manual, concret, într-un principiu activ și în acest scop, pentru a stimula emoția credincioșilor, au fost construite încă *ab antiquo** statui sacre cu elemente mobile; cum dealtfel, pentru a crea teroare, sînt răspîndite pretutindeni măștile demonice însuflețite. Citatele medievale referitoare la automate par să demonstreze o accentuată trufie a puterii lor și o vitalitate autonomă care de obicei este interpretată ca un fapt satanic. Legendarul episcop Virgiliu, din Napoli, pare a fi îndepărtat, cu ajutorul unei muște din bronz, orice altă insectă nocivă din piață; ar fi construit un șarpe de metal care mușca mîna tuturor celor ce jurau fals; și o statuie de arcaș care, odată cu lansarea săgeții, oprea erupția Vezuviului. Este cunoscut și episodul cu păpușa vie a lui Albertus Magnus aruncată de marinari în apă, pentru a potoli o furtună pe care ei o socoteau provocată de ea sau, oricum, din cauza ei. O cronică din Nürnberg, de la 1398, afirma: „Mecanismele rotitoare care fac felurite treburi, gesturi și nebunii bizare, vin direct de la diavolul“. În mod curios — dar acesta este un indiciu al apartenenței clasei la sfera noțiunii de sacru — biserica a fost aceea care a stimulat, în cele mai multe cazuri, fabricarea de mecanisme mobile, răspunzînd unor scopuri liturgice, adesea incerte și încă incomplet definite. În acest cadru se înseamnă paradoxalul destin iconologic al unui celebru tip de automat, cocoșul mecanic, la început sub forma unei moriști mișcată de vînt, înălțată în vîrfurile campanilei. Cocoș care este obligatoriu, după Durando di Mende, pe orice edificiu

sacru²³ și din care există un exemplar foarte vechi, din 820, la Muzeul Creștin din San Salvatore din Brescia²⁴, dar asupra cărei semnificații nedumerirea a fost atât de mare, încât a stîrnit o amuzantă controversă²⁵ într-o serie de compoziții poetice, care pornește chiar de la această constatare și azi foarte actuală:

*Multi sunt presbyteri qui ignorant quare
supra domum Domini gallus solet stare.**

Tentativa de exegeză care urmează, poate fi un alt exemplu de cît este de bogată în contaminări și răsturnări de semnificații panorama simbologiei și de faptul că, în ciuda tuturor interpretărilor ulterioare, rădăcina simbolică, chiar obliterate, continuă să determine funcția și caracterul imaginii pe care o reprezintă.

„Presbyteri“-i care instalau pe turla bisericii cocoșei mecanici, puteau dispune de o serie de explicații simbolice: printre care *Cathemerinon*-ul lui Prudentius, unde se afirmă că

*Gallus est mirabilis Dei creatura
et recte presbyteri illius est figura^{26**},*

în calitate de mesager al luminii, chemare la rugăciune, izgonitor al diavolilor, care colindînd voioși în întunericul nopții s-ar împrăștia înfricoșați la cucurigul zorilor. Exista și episodul cu Sfîntul Petru care l-a renegat pe Cristos de trei ori, înainte de cîntatul cocoșului. Referirile pot fi numeroase și chiar obscure, ca recurgerea la povestea după care leul s-ar teme numai de cîntecul cocoșului, considerîndu-l așadar mai puternic decît el²⁷. Totuși, cu cît ea rămîne în imprecizii, cu atît exegeza convinge mai mult; dintre

* Mulți sînt preoții care nu știu de ce deasupra casei Domnului obișnuiește să stea un cocoș (în limba latină în original).

* „Cocoșul este o creatură minunată a lui Dumnezeu și pe drept cuvînt figura lui este a unui presbyteriu“ (în limba latină în original)

toate, aceea pe care o cităm ultima, deși pare foarte vagă, este pertinentă:

*Gallus inter caetera allilia caelorum
audīt super ethera concentum angelorum
tunc monet nos excutere verba malorum
gustare et percipere arcana supernorum.**

Rămîne, bineînțeles, să ne întrebăm de unde-i vine cocoșului această virtute. Novati, după ce a adus interpretările lui, în parte citate, și care fuseseră compendiate de Ugo da San Vittore²⁸, constata: „Lucrul pare aproape inexplicabil“. Și tot astfel le părea, încă de la jumătatea secolului al XIII-lea, dintr-un punct de vedere pur raționalist, și valdezilor**, acuzați cu violență că vor să nege, chiar în legătură cu cocoșul de pe campanilă, sensul mistic al scrierilor sacre²⁹.

Acest motiv al cocoșului este un caz tipic de substituie, numai parțială, a simbologiei antice. Pe măsură ce tradiția directă dispare, explicațiile emblemiștilor devin tot mai confuze și mai incoerente. Pentru Ugo da San Vittore, referirile la patristică și la evanghelii permit doar să se identifice, în cocoș, o potențialitate intelectuală sau o receptivitate morală. Pentru Cartari, cocoșul este atribut al virtuții, ca și vigilența³⁰. Dar nu lipsesc episoadele curioase de penetrație simbolică: Marsilio Ficino, de exemplu, afirmă că tocmai pentru că este simbol al soarelui, cocoșul este superior leului³¹.

E suficient să ne deplasăm geografic în regiunile islamice de unde, cel puțin în secolul al XIII-lea, mecanicii occidentali își luau datele asupra finținilor și automatelor, pentru a găsi o explicație mai convingătoare. Serie în *Cartea Scării*:

* „Cocoșul printre alte înălțimi ale cerurilor aude prin văzduh, deasupra, vocile în armonie ale îngerilor; atunci ne îndeamnă să scuturăm vorbele răilor, să gustăm și să învățăm tainele celor de sus“. (în lb. latină în original)

** *Valdesi* — ordin călugăresc, adepți ai preotului

Și am văzut un înger care era așa de mare, că avea capul în cer și picioarele în abis. Și avea părul foarte lung, încît îi cădea pe spate. Și aripile îi erau de toate culorile, și frumoase cum oamenii nu au mai văzut. Acest înger avea chipul unui cocoș. Dumnezeu l-a învățat toate orele în care trebuia să se roage. Cînd era timpul să se roage, din cer cobora un glas care spunea: „Tu, creatură ce ascuți de Domnul, îți poruncesc să lauzi pe Domnul Nostru“. Și în timp ce el spune acestea, cocoșii care sînt pe pămînt ascultă ceea ce spune îngerul și îndată încep toți să cînte și să laude pe Domnul Nostru și spun în cîntecul lor: „voi oameni care ascultați de Stăpînul Nostru, sculați-vă și lăudați-l, pentru că el este atotputernic peste toate lucrurile, el le face și el le creează“³².

Această funcție a cocoșului este atestată în basme, care s-au bucurat chiar recent, la Chagall, de o reprezentare figurată; se regăsește exprimată în India, prin motivul păsării solare Garuda, și se explică de ce, în Albania de exemplu, uciderea unui cocoș este sever condamnată de folclorul local³³. Explică și instalarea lui în chip de încoronare a edificiului sacru, deci într-un loc cu prestigiu simbolic excepțional. Și nu ca animal; ci ca emblemă solară, ca mesager al cerului. Și dacă ne referim acum la mult prea celebrul cocoș din 1357 al Catedralei din Strassburg, avînd funcția de a vesti orele indicate de marele orologiu astronomic dînd din aripi, deschizînd ciocul, mișcînd coada și scoțînd un țipăt sonor, și ni-l imaginăm în mișcare, ne va părea, fără îndoială, mai mult înger sau demon, decît o pasăre pacifică din coteț. Stilul, chiar în aceste obiecte, este totdeauna în funcție de semnificația ascunsă. Iar în acest caz este legat de mișcare: de țipătul agresiv, de răsucirea lui la bătaia vîntului, răsucire care după noi se referă la rotirea soarelui, sau la cele patru părți ale lumii, către care cocoșul-soare izgonea, după Zoroastru, duhurile nopții³⁴, sau către care erau tîrîte de vînturi, după escatologia clasică³⁵, sufletele morților. Deci, mișcarea moriștei are, 50

tot atît cît și imaginea ei, o valoare propițiatorie și magică, ba chiar tocmai funcția mișcării liberează simbolic toată roza vînturilor de coșmarurile nocturne.

*

Ajungînd la Renaștere, mai ales Renașterea italiană, problema se schimbă, cu alte cuvinte trebuie să constatăm cît anume din simbolismul medieval persistă și cît, în schimb, ne apare ca interes pentru o experimentare tehnico-științifică.

Pentru această perioadă, istoria automatelor este încă incertă și nu ne putem sprijini decît foarte puțin pe studiile de istorie a științei³⁶. Participarea Italiei (unde sub Federico al II-lea avusese loc o asimilare directă a tehnicii arabe care, la rîndul ei, deriva prin tradiție din cea alexandrină) pare totuși foarte substanțială: automatele noastre *Jacquemarts* (ca acela care bate orele la Orvieto), sînt cele mai vechi și poate cele mai frumoase din Europa. „Mecanisme” florentine pentru serbări și drame sacre, adesea datorate unor arhitecți și artiști iluștri (printre care Brunelleschi), au devenit iute faimoase. Ca și aparatele pentru serbări din *cinquecento*, din ce în ce mai fastuoase, despre care, deocamdată, unica dar entuziasmanta documentație de ansamblu ne este dată din păcate doar de cîteva ilustrații din *Enciclopedia Spectacolului*. Gîndindu-ne mai ales la aceste realizări, ideea renascentistă de progres, pe care o susține și Vasari (interesul pentru tehnică este unul din aspectele cele mai fascinante ale personalității lui), apare ca un resort puternic de reînnoire culturală, dată fiind multiplicarea invențiilor, virtuozitatea crescîndă, tot mai accentuata dorință de fastuos. Și dacă este adevărat că aceste manifestări sînt legate de evenimentele ceremoniale și sacre, tot atît de adevărat este că ele se detașează progresiv de ocazional, pentru a deveni fapte foarte valoroase în sine și prin sine. Am putea să observăm, parafrazînd o observație a lui Gombrich³⁷, că tocmai în goana spre virtuozitate, spre ce este nou, uimi-

tor, artistul de aparate, „este în mod automat desprins de factorul social al vînzării și al cumpărării și de meschina realitate a vieții“, pe de o parte; iar pe de alta, de lanțurile „decorului“, și anume de clasicism. Aparatul creează — întocmai ca un carnaval — un spațiu de libertate, în care capriciosul, absurdul, imposibilul, sînt permise oriunde; și unde născocirile, socotite fără sens în arta sacră sau monumentală, devin legitime și în general acceptate. Însuși Buontalenti, cel mai genial decorator de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, se străduie mult să-și mențină gustul și să-și manifeste fantezia, cînd se simte angajat pe o linie pur arhitectonică. Nu întîmplător decorurile sînt, în genere, anticipatoare de idei care se vor răspîndi după numai o generație în marea artă.

Totuși, nu aceasta este problema pe care înțelegem să o urmărim: cu atît mai mult cu cît așteptăm, în legătură cu aceste decoruri, lucrarea lui Sandro Marabottini. Dar ne interesează caracterul de ruptură față de tradiția simbolic-alegorică(exemplificată pentru evul mediu), pe care ar prezenta-o eventual creațiile fabricanților de automate renascentiste.

La prima vedere, se pare că trebuie să vorbim nu atît de ruptură, cît de persistență simbolică. Am citat un fragment din Alberti, din care rezultă că „a construi porumbei zburători“ cum a făcut Archita, înseamnă pentru unii a pretinde să depășești limitele rațiunii și ale naturii, intrînd deliberat în sfera demoniului. Și tot în cercul lui Lorenzo, în 1475, Marsilio Ficino, descriind un teatru complicat de automate datorat unui artizan german, „în care cîteva figuri de animale, legate printr-un sistem de pîrghii de o sferă centrală, se mișcau în mod diferit, unele fugeau la stînga, celelalte la dreapta, în sus și în jos; unele se ridicau, se lăsau în jos, altele înconjurau pe dușmani, altele îi loveau, și se auzeau răsunînd trîmbițe și corni, ciripind păsări, și se produceau în mare număr și alte fenomene identice la simpla mișcare a sferei“³⁸, în fața acestui spectacol care anticipează marele teatre mecanice din *cinquecento* 52

tîrziu, comentează numai atît: „Tot astfel, de la Dumnezeu, pentru faptul că el este centrul infinit de simplu... totul pornește ca un joc de linii, imprimînd printr-o minimă mișcare o vibrație pentru tot ceea ce depinde de el“. Marsilio Ficino nu știe deci să distingă teatrul mecanic, care desfășoară și o acțiune războinică și una profană, de o interpretare magică a automatului sau, și mai bine-zis, de convingerea unei analogii între mișcarea mecanismelor artificiale și mișcarea spontană a sferelor cerești, rămînînd fermecat, de aceea, mai degrabă de actul mișcării, decît de acțiunea povestită cu ajutorul micilor personaje automate.

Cu totul altfel, ba chiar opusă, apare panorama conceptuală încă din *quattrocento*, cînd trecem de la publicul automatelor, la creatorii lor. Cu totul incredibil, din primele decenii ale *quattrocento*-ului ne-a rămas un album gros de proiecte pentru mecanisme și mașini de război, păstrat în *Bayrische Staatsbibliothek* din München; este al unui fizician padovan, Giovanni Fontana (1375?—1455?)³⁹ care — cel puțin marginal — intră pe drept cuvînt în istoria artelor, pentru faptul (după o afirmație proprie) de a-l fi învățat perspectiva pe Jacopo Bellini, în timpul șederii acestuia la Veneția. Este vorba, poate, pentru cantitatea mecanismelor exemplificate, care confirmă o mentalitate foarte tehnică și experimentală, de cel mai mare album de acest fel după acela al lui Villard de Honnecourt. Se vede din însăși organizarea externă a albumului — care pare un eșantion de aparate utile, fabricate la cerere — și din textele cifrate care denotă același spirit îndrăzneț și aventuros din faimoasa, și nu prea tîrzia scrisoare din 1482 a lui Leonardo da Vinci către Lodovico il Moro.

La bază se află un dublu lanț de izvoare: pe de o parte o versiune ilustrată a tratatului arab al lui al-Gazîrî (după cum o dovedesc două desene de certă proveniență islamică chiar și prin îmbrăcămîntea figurilor, prin faimoasa trăsură mecanică și, la pagina 46 pe verso, prin cele cîteva
53 instrumente pentru luarea sîngelui)⁴⁰, care ne con-

duc la Eron și la alexandrini; pe de altă parte, unul din manuscrisele ilustrate cu mașini militare bizantine, a căror copie a ajuns în Italia în 1424, de la Aurispa⁴¹, și care se leagă de cartea analoagă a lui Vitruviu. Cele două filoaane se pot distinge ușor tocmai pornind de la indicele tratatului lui *al-Gazîrî*. În orice caz, oricare ar fi izvorul, multe invenții pot fi interpretate în lumina altora citate: ca, de exemplu, porumbeii zburători (pentru care a fost celebru Archita), lansați cu propulsoare de rachete.

Cu toate aceste precedente, chiar față de ulteriorul ilustrator al lui Valturiu, codicele prezintă un aspect mult mai modern sau, mai bine-zis, este în mod clar un produs al culturii occidentale. El se hrănește cu experiențe directe (dealtfel știm că în afara faptului de a fi fost un înverșunat cititor și comentator al unor opere de știință, matematică, filosofie, antice și moderne, incluși fiind comentatorii arabi ai lui Aristotel⁴², Fontana a fost și un neobosit călător, escaladând Alpii la nord și ajungând în sud, pînă la insula Creta). Se atasează în plus unui filon practic probabil mai dezvoltat decît îl știm noi astăzi, mai ales în secolele al XIII-lea și al XIV-lea. Într-un anume sens, ceea ce ilustrează Fontana pe foile sale de pergament, prin desenul lui precis, este tehnic inferior față de ceea ce afirma Roger Bacon (pe care legenda îl vrea a fi fost un expert fabricant de automate, și chiar al unui android vorbitor), într-o scrisoare atribuită lui, că era posibil să se facă încă din vremea sa, dar desigur numai fiindcă putuse cunoaște tratatul abia apărut al lui *al-Gazîrî* asupra automatelor, care va fi servit două secole mai tîrziu lui Fontana însuși:

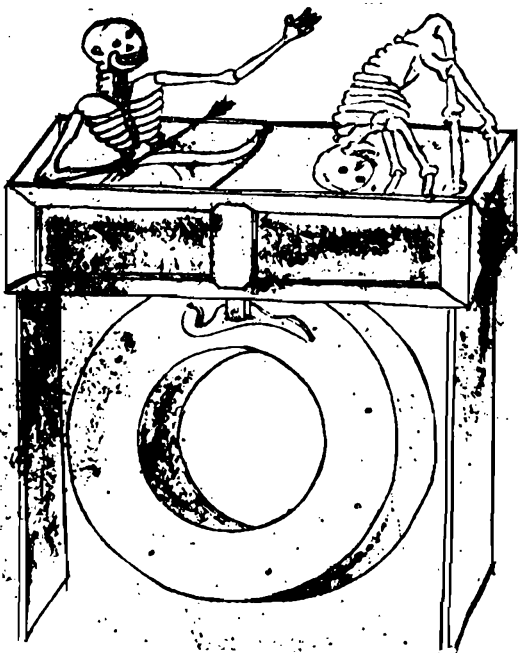
Mai întîi vă voi vorbi despre minunatele opere ale artei și ale naturii. Apoi le voi descrie cauzele și formele. În aceasta nu există nici o magie, deoarece magia este inferioară acestor lucruri și ar fi nedemn să o faci. De exemplu, se pot fabrica mașini navigabile, corăbii mari pentru fluvii și pentru mări. Ele se mișcă fără vîsle: un om singur le poate 54

manevra mai bine decît ar fi făcut-o un întreg echipaj. Se pot fabrica și trăsurî, care merg fără cai cu o viteză colosală; credem că astfel erau concepute carele de luptă ale celor vechi, înarmate cu ciocuri. Se pot fabrica mașini zburătoare. Un om, așezat în centru, controlează ceva care face să bată aripile artificiale întocmai ca aripile unei păsări... O mașină poate fi construită pentru călătorii submarine pe mări și pe fluvii. Ea se poate scufunda în adînc fără nici un pericol pentru om. Alexandru cel Mare s-a servit de un asemenea mecanism, cum știm de la filosoful Eticos. Aceste lucruri au fost concepute cu mult timp în urmă și se pot face chiar și în timpurile noastre, afară poate de mașina zburătoare.⁴³

Toate aceste mașini, pînă la Leonardo și după el, nu au un scop reprezentativ, ca tronul Bizanțului, cocoșul morișcă, sau *jacquermart*-ul; ci unul practic; nu se mai maschează sub un aspect zoomorf (ca mașinile de război ale lui Valturio⁴⁴, și în genere armurile contemporane), ci se prezintă cu piesele lor interioare, scripeți, funii, pîrghii și roți dințate. Sînt desigur mașini excepționale pentru scopuri excepționale; este vorba, la cele mai multe, de stratageme cu scop militar, tutelate de un secret, neputînd fi divulgate decît în intimitatea curților. Dar, cum vom vedea, nu va trece mult timp pînă cînd asemenea mecanisme vor putea fi oferite, vîndute sau exploatate din punct de vedere economic, ca adevărate brevete.

Un alt aspect important al codicelui din München al lui Giovanni Fontana (pe care l-am luat de aceea drept eșantion pentru această răsturnare de funcție a automatului, a mașinii, așteptînd să dăm în altă parte o ediție comentată), este acela de a fi întrucîtva o Enciclopedie, o sinteză a tuturor experiențelor care s-au încrucișat în bazinul Mediteranei și care poate că erau afirmate tocmai atunci. Originea lor este variată: nu lipsesc operele cu subiect și finalitate religioasă, ca o mască mobilă a diavolului, sau proiecții terifiante cu lanterna

55 magică, ori sugestivul și foarte simplul mecanism



Giovanni Fontana, automat cu învierea morților (din codicele de la München).

„despre învierea artificioasă a morților“, care reintră într-o largă serie escatologică atestată și în cutremurătorul grup însuflețit al Morții călare pe capul leului, din 1513, la München, în *Bayerisches Nationalmuseum*. Aflăm în plus repertoriul de fîntîni care a făcut celebră Alhambra și a fost, printr-o analogă influență arabă, realizat în Sicilia și imitat în Franța, de exemplu în parcul din Gesdin; el va rămîne domeniul cel mai accesibil și mai bogat în succese al tehnicienilor de tipul lui Fontana; și odată cu zmeele, instrumentele muzicale, *carillons*-uri pentru orologii, lămpi, lanterne magice, jucării, instrumente pentru dansatorii pe sîrmă, măști, chei, șperacle, întîlnim în cuprinsul codicelui mașini ucigătoare de război, bazate pe principiul rachetelor și al artileriei; nave, fortărețe cu punți mobile pline de curse și mașinării ascunse, camuflaje, labirinturi, pîrghii, transpor- 56

toare mecanice, pompe, mori, scări mobile și scări fixe. Luat în totalitatea lui, codicele este aproape inventarul unei *Wunderkammer*, care adună toate posibilele minuni și descoperiri ale tehnicii și în care găsim chiar și o jucărie. Aproape am spune că ceea ce impresionează mai mult este tocmai figura comanditarului ideal (poate este vorba de condotierul Francesco di Bussone, la care a stat, la Brescia, între 1420 și 1432), ale cărui interese par exclusiv practice și laice și a cărui educație pare legată de cinicul aristotelism padovan; ca dealtfel și cultura lui Fontana însuși. Pare imposibil ca, în același timp (ca în secolul lui Albertus Magnus) și tocmai prin mijlocirea unor mașini edilitare perfecționate pentru însăși cercetarea acestei funcționalități utilitare, să se fi elaborat, prin contribuția clasicismului, un sincretism simbolic, care să-și fi găsit afirmarea cea mai aleasă în arhitectură, adesea cu o netă diferență între progresul tehnic, cel tehnologic și proiectarea desenei. Desenele multor maeștri, ca acelea ale unui Francesco di Giorgio, Giuliano da San Gallo, Michelangelo, arată că acest contrast a fost prezent chiar și într-o singură personalitate: pentru fiecare din marii artiști ai Renașterii se pot observa realizări exclusiv funcționale (cum sînt fortificațiile, subteranele, scările de serviciu, locurile de trecere dar și foarte îngrijitele fundații, bolțile, sistemele de iluminat, pilaștrii, contraforturile, cu care s-ar putea alcătui o admirabilă antologie fotografică), realizări, tocmai pentru aceasta, foarte deosebite ca stil de eleganța proiectelor, de soluțiile monumentale, de ornamentațiile plastice, pe care adesea le aflăm desenate de aceeași mînă pe aceeași pagină. De aceea, pentru clasicismul renascentist, de la Brunelleschi la Alberti, la Sangallo, se va putea vorbi de identitatea între știință și artă; dar nu între tehnică și artă, dată fiind substanțiala divergență de scopuri și stil.

*

Trecînd acum la a doua jumătate a *cinquecento-*

57 ului, tensiunea între tehnică și artă se reduce într-

atît încît se anulează, dar cu un rezultat opus aceluia pe care l-am recunoscut tipic evului mediu. Mecanismul nu mai este în funcție de expresia unui simbol sau a unui concept alegoric, adică nu are finalități morale; dimpotrivă, contribuie la eliberarea imaginilor cărora le este destinat, de simbol și de alegorie; tehnicienii văd triumfînd și aici lupta lor împotriva filosofilor, pe care îi acuză de ignoranță și de închistare în interiorul unei naturi exclusiv mentale⁴⁵. Mecanismele capătă acum o apreciere autonomă și generală ca minune a inteligenței, ca imitație a naturii, împinsă pînă la limita extremă a posibilităților umane și chiar și ca o cale pentru a cunoaște noi aspecte ale realității. Imagistica basmului, gustul biomorfic, desigur, triumfă: fîntînile — cum am văzut în capitolul precedent — invadează și determină structura unei grădini sau a unui parc, marile jocuri de apă îl cufundă pe om într-un haos de forțe și de efecte fizice; uneori sînt nu „paradise“ artificiale, ci „infernuri“ din care nu lipsesc jocurile de groază și cele obscene. Dominația mecanicului hidraulic (sau a arhitectului care-l conduce) asupra materiei lui informe este triumfătoare; și aceasta este o virtute care va trece drept latura cea mai aleasă a barocului, ale cărui fîntîni mai frumoase par, cum observă și Praz⁴, mașini triumfale în onoarea apei și a celui ce a știut să o modeleze astfel.

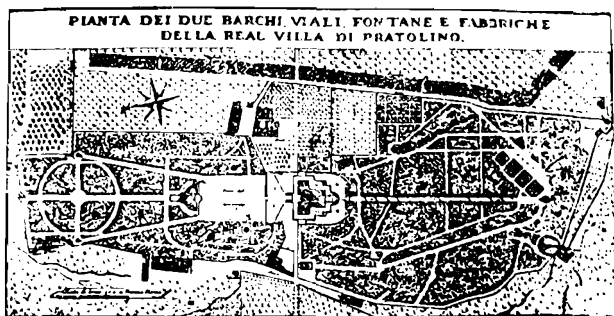
Dar acest aspect nu trebuie să ne facă să uităm cealaltă latură, tot atît de importantă, de polemică (și legitimă, pentru că este stimulată de Eron) împotriva poeziei clasiciste realizată de mașină: naturalismul, dealtfel totdeauna un temut distrugător de mituri, mai ales poetice și filosofice, cum sînt cele umaniste. Naturalism care își are originea în cercetarea miraculosului (fiindcă, întocmai ca în teatru, și în cazul automatelor, efectul final este cu atît mai uimitor cu cît rezultatul este mai realist, mai mimetic), dar pe care e de ajuns să-l transferăm în sculptură sau în pictură (cum s-a întîmplat imediat după aceea) pentru ca seculara limitare a subiectului să se prăbușească dintr-o dată în aceste arte și, cum vom vedea, „comicul“ 58

vieții cotidiene să reîntre în istoria Occidentului cu drepturi depline, odată cu tragicul eroicului și al simbolului. Paradoxal, toate acestea s-au întâmplat mai ales la Florența, unde apar acum manifestările cele mai grandioase ale spectacolului teatral cu decorurile lui Buontalenti, constructor și de automate; și sub scurta domnie a unui suveran, Francesco I dei Medici (1574—1587), care consacră aproape ca un monarh luminat o parte din politica lui gândindu-se la porturi noi, la o dezvoltare a industriei textile, la complicate mașini hidraulice; și al cărui program de guvernare a fost inspirat încă de când era regent în 1570—72, nu de alegorii mitologice, ci tocmai de victoria omului asupra elementelor, o victorie nu morală, ci tehnică și cognitivă.

Este aproape de necrezut că ne lipsește încă o reevaluare adecvată a mecenatismului științific al acestui mare duce⁴⁷, pe care un contemporan îl lăuda foarte mult pentru a fi introdus în Toscana⁴⁸ arte noi și pe care un erudit de faimă europeană ca Aldrovandi îl invidia pentru bogăția colecțiilor și a documentației sale științifice⁴⁹, sau pe care Montaigne îl amintea cu o stimă aparte, ca pe un „iubitor al alchimiei și al artelor mecanice și mai ales ca pe un mare arhitect”⁵⁰ căruia îi reușise, prin realizările hidraulice obținute de el și exploatate⁵¹ economic, să influențeze toată Franța și Germania (într-adevăr, nu există în secolele al XVII-lea—al XVIII-lea o scriere sau o ilustrație pe fântâni care să nu se inspire din Toscana); de comun acord toți îl elogiază ca pe un botanist și „mare agricultor”⁵², care în domeniul artelor a creat primul teatru stabil la Florența⁵³, a promovat nașterea melodramei⁵⁴, a avut în serviciul lui genii ca Buontalenti și Giambologna. Într-un oarecare sens, nedreptatea critică în ceea ce-l privește este dovada cea mai sigură a sărăciei și chiar a inexistenței de studii în Italia asupra epocilor anticlasice și într-un anume sens antiidealiste, antifilosofice, din cultura noastră. Francesco, în chip de *Dux Mechanicus*, care se înconjura în camera lui de studiu din *Palazzo Vecchio* de pic-

turi simbolizînd hărnicia și ingeniozitatea umană, a fost, în ciuda suspiciunii obligatorii pe care am putea-o avea în fața oricărei dictaturi și cel puțin din punct de vedere al cercetării științifice, un democrat și un antiautoritar. Iar faptul acesta, pe lîngă disprețul lui față de veleitarismul militar și de fast, dată fiind situația dramatică, atît politică cît și economică din vremea aceea, care-l făcea pe seniorul din multe țări ale Europei sclav al propriului titlu nobiliar, amenințat chiar cînd nu viola în nici un fel vreo libertate politică, (pe un ton de adevărată tragedie shakespeariană), ar trebui să fie mai mult decît suficient pentru a-l scuza de romantica dragoste față de frumoasa Cappello, patetică, aîdoma oricărei iubiri interzise, mai ales dacă motivele erau impuse de o rațiune de stat. E cazul să ne întrebăm dacă *l'exploit*-ul „iluminist“ al succesorului său Ferdinando I ar fi fost posibil fără organizarea științifico-tehnică impusă de Francesco I care, mai presus de orice, a împărtășit gustul celor mai mari Curți ale timpului și a fost apropiatul unei Caterina dei Medici, în Franța, al unui Rudolf al II-lea de Austria, și al unui Filip al II-lea al Spaniei (observație pe care o face pentru prima oară în magnificul său studiu inedit asupra secolului al XVII-lea florentin prietenul Berti). Pe noi ne interesează acum numai unul din aspectele mai speciale (dar nu excentrice, dacă tocmai prin aceasta a trezit interesul unor intelectuali atît de surprinzător de moderni și lipsiți de prejudecăți, ca Montaigne): acela de creator, sau cel puțin de Mecena al fantasticelor aparate hidraulice.

Să ne reîntoarcem încă o dată la parcul, acum Demidoff, din Pratolino, care apare pe neașteptate vizitatorului venit dinspre nord în Italia centrală și îi furnizează, poate pentru ultima oară, răcoarea munților înalți și verdele intens al celei mai autentice păduri. De data aceasta, nu pentru a admira pe marele uriaș gînditor, care se ridică din apă și din pămînt ca un monstru preistoric din mlaștină, acoperit încă de mușchi, de noroi, de licheni, ci pentru a vizita mental multe alte 60

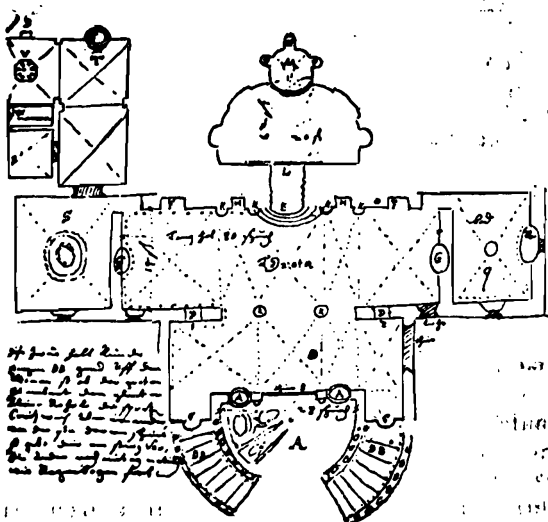


Planul parcului Pratolino (după Sgrilli).

minunății, acum dispărute, ca muzeul de sculptură antică în aer liber, fântinile construite din pietre rare (de exemplu, uriașul burete cu reflexe sidefii) dispuse oarecum ca într-un muzeu mineralogic; livezile înflorite, din care Francesco I³⁵, când se plimba, „culegea câte o floare, și această floare era contemplată de el în amănunt, admirându-i culoarea și frumusețea, spre marea lui încântare“. Ceea ce acum ne atrage (cum i-a atras și pe vizitatorii din *cinque, sei și settecento*) sînt în schimb jocurile hidraulice și teatrele de automate, instalate în șase grote, sub fundația vilei, care se pot reconstitui, cu greu din păcate, din cele câteva desene și din descrierile contemporane⁵⁶; și numai amintirea entuziasmatelor jocuri de apă din castelul Hellbrunn, de lângă Salzburg, deși cu mult mediocre, din punct de vedere stilistic, ne permite să le reevocăm, ca realitate a unei experiențe.

În locul unui arc de triumf, Francesco I ridică, la porțile orașului, un fel de expoziție permanentă a tehnicii⁵⁷, datorită unui *staff** internațional și a doi extraordinari inventatori, Buontalenti și Giambologna, ale căror invenții (mori hidraulice „care se mișcă cu atîta ușurință și cu atît de mică strădanie materială, încît pot depăși pe toate celelalte

* grup de funcționari cu sarcini auxiliare, fără răspundere precisă într-o gestiune (în limba engleză în original).



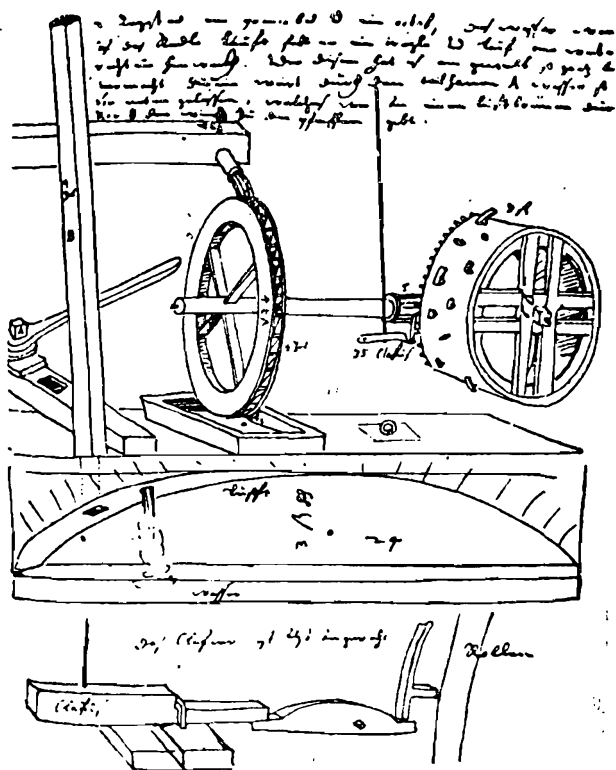
Grottele automatelor (desen al lui Schickhardt).

realizate pînă acum de un om“, oferite altor orașe și altor națiuni cu patente reglementate, aidoma unor brevete)⁵⁸, par, ținînd cont de data lor, 1578, un rezultat direct al experiențelor din Pratolino. Trebuie menționat că răcoroasa, sănătoasă și atît de muzicala apă era, atunci, unica mare energie mecanică disponibilă, dată fiind ineficacitatea morilor de vînt în Italia.

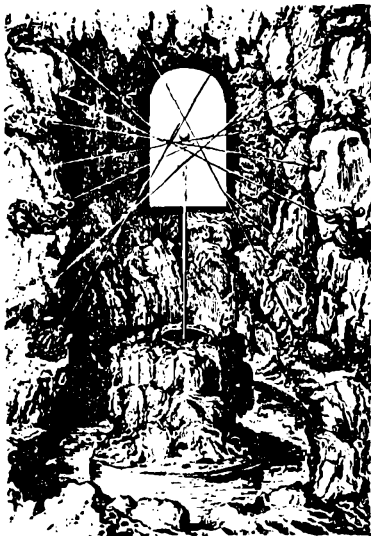
Apa „vieții“ care țîșnește din izvorul Apeninilor, înainte de a se răspîndi în bazinele și în fîntînile parcului, era condusă, sub presiune, într-o serie de camere de la subsolul palatului, construit pentru Francesco I de Buontalenti în 1569 și care trebuia să fie o altă capodoperă a genialului maestru⁵⁹. Aceste camere, decorate în stil rustic, erau un fel de imensă iese mecanică, cu simboluri, alegorii, figuri mitologice, animale și veritabile scene cu mai multe personaje, toate puse în mișcare de complicate mecanisme hidraulice. Piesele acestui complex s-au distrus, fără a fi posibilă pînă acum recuperarea vreunui element, dar, din fericire, avem, în ordinea importanței, un proces verbal 62

însoțit de desene (reproduse în parte aici) realizate de arhitectul german Schickhardt (1600)⁶⁰, o descriere a lui Vieri, aparținând cercului ducal (1587)⁶¹, citate din Montaigne (1580)⁶², și volumul lui Sgrilli (1742), care ne oferă și o prezentare în mai multe stampe a parcului și a câtorva din fin-tinile lui.

La teatrele de automate se ajungea trecînd pe sub un jet încrucișat de mai multe arcuri de apă ce formau un curcubeu artificial (vezi desenul, nr. 1). Prima sală în care se intra, (nr. 2) cu un plan dreptunghiular, era decorată de două statui;



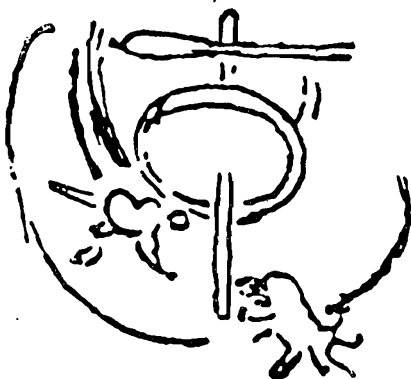
1 mecanisme idraulice (desegno dello Schickhardt).



Bila suspendată pe jet de apă (din S. de Caus, Raisons des forces mouvantes, Frankfurt, 1615).

dar avea și jocuri de apă: o lebedă „care se apleacă și bea și aruncă apa“, și, după 1587, de partea cealaltă „două bazine mici, unul deasupra celuilalt, iar în interior câțiva oameni care ucid broaște cu bețele“. Acest adaos pare, ca și celelalte, ulterior vremurilor lui Francesco I; poate aparține barocului târziu, ca și aranjarea Grotei tritonilor, operă a lui Carlo Marcellini. În această primă sală, în ambele părți, sub scară (semnată de Schickardt cu litera c) se aflau, spune Vieri, „două adăpători și deasupra lor două harpii, aruncau apă în ele; alături, un copil ține o sferă mare, sugerînd un mapamond, învîrtit de apă, și din sferă e aruncată apă, din abundență. Mai sînt și două rațe care beau într-un lac... înaintînd către celălalt capăt... găsim... un omuleț care pare a fi un tocilar ce învîrtește o roată și apoi un altul care ține mînerul ce trebuie rotit, totul pus în mișcare prin forța apei“.

Grota a doua, tot dreptunghiulară, ornată cu coloane de culoare verde antic, și la care se ajunge 64



Schiță a teascului de ulei (desen al lui Schickhardl).

direct, era numită a potopului, pentru că, așa cum spune Montaigne, „à un seul mouvement, toute la grotte est pleine d'eau, tous les sièges vous rejailles-sent l'eau aux fesses“*. Se aflau acolo măsuțe, scaune etc., cu fel de fel de invenții ingenioase cu apă, fîntîni mici și niște animale de bronz, munți de bureți, harpii care stropeau pe vizitator și, ceva mai puțin obișnuit, după cum descrie Sgrilli, „un teasc pentru ulei cu un bou care învîrte roata; teascul este condus de un om de meserie care din cînd în cînd își ridică o lopată de pe spinare și adună cu ea măslinile în jurul pietrei“. Mai tîrziu se adaugă „un fel de aparat în interiorul căruia se află un ax în spirală care face să se înalțe și să coboare ciocanele“: o adevărată machetă de fabrică industrială automată.

Concepută pe un plan aproape circular, grota succesivă a Galateei, (nr. 4) era, după Vieri, în stil rustic: „inchipuită astfel încît Grota să pară că se prăbușește la pămînt, este toată din fildeș, cu o mare de apă cu diferite stînci, acoperită de corali și de scoici marine. Printre stînci (probabil în locul indicat de litera M) apare un Triton, suflînd într-o scoică marină, și în același timp se

* „la o singură mișcare, toată grota se umple de apă, și toate scaunele aruncă apă pe spate“. (în limba franceză în original).

deschide o altă stîncă din care iese însăși Galateea pe o cochilie de aur trasă de doi delfini, aruncînd apă pe gură; este însoțită la țărmul mării de alte două nimfe care ies din alte două locuri, aruncînd apă din niște ramuri de coral ținute de ele în mînă“. Așadar, un triumf marin, care prin mișcare (deși mai ușor de rezolvat pe plan circular și nu pe unul în față și altul în spate) este asemănător gravurii, ilustrînd a XXVII-a problemă din *Raisons des forces mouvantes* a lui Solomon de Caus⁶⁴, iar prin policromie, asemănător curiosului triumf în stil rustic de scoici și de corali, într-una din neîntrecutele *cassette* (reprodusă aici în culori) din castelul Ambras.

Părăsim, uluiți, pe Galateea și ne întoarcem în Grotă potopului (nr. 3) renunțînd să intrăm în „soba“ cu apă caldă (nr. 5), evitînd invitația zîmbitorului amoraș care ar vrea să ne stropească exact cînd nu ne așteptăm, deși sînt aici „mulți corali, scoici și sidefuri cu multe animale înăuntru“; pentru a ne îndrepta spre grupul de încăperi,

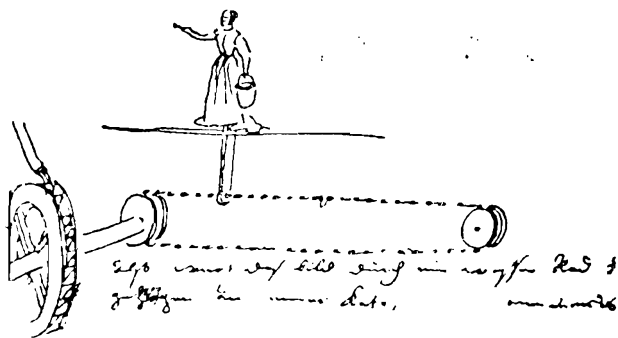


S. de Caus, problema a XXVII-a (din *Raisons des forces mouvantes*, Frankfurt, 1615).

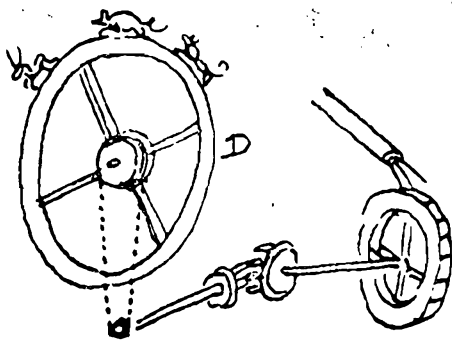
reprezentate la stînga pe planul lui Schickhardt. Aici, în prima cameră, a Buretelui, putem admira „un burete din marmură albă, făcut din două picături de apă (adică o stalagmită)“, înalt de circa un metru și 20, adus de la Lucca „acoperit cu diferite animale, cu nișe pline de cochilii și scoici și ramuri de corali, care aruncă apă în mare cantitate“. Și aici podeaua era în întregime din *terra di Urbino* pictată (adică din majolică).

Grota următoare, a Tritonilor, era aproape goală: o împodobeau numai un prețios sarcofag antic decorat cu un Orfeu care îmblînzea animale, așteptînd poate să fie înlocuit de un concert hidraulic și mai complex decît acela al Muzelor de pe Muntele Parnas, din parc; niciodată realizat. Ultima grotă, nr. 8, deși cea mai mică dintre toate, era o cămăruță plină de minunății, servind ca sală de prînz personală a lui Francesco I. În centru „era o măscioară cu opt fețe, și pe fiecare față se vedea săpată o formă ovoidală servind pentru răcire, iar în mijloc o formă rotundă tot scobită, cu niște găuri din care ieșea apa. Alături un om de piatră oferea apă în chip de sufragiu“.

Mult mai neobișnuit și de neprevăzut era spectacolul oferit de trei din cei patru pereți: adevărate scene în miniatură. Întocmai ca celelalte fîntini și figurine, ele nu aparțin unui coerent ciclu iconografic, ci par că polemizează în căutarea unei tot mai mari complicații mecanice. Aici deci „apare



o păstoriță numită Samaritana, care vine pe o poartă ce se deschide de la sine, și după ce a înaintat puțin cu găleata în mână, ajungînd la un izvor, o umple cu apă, apoi se întoarce, revenind pe același drum, făcînd cu mîna și din șolduri, tot felul de mișcări armonioase; și după ce a dispărut dincolo de poartă, aceasta se închide singură". Din nou o mișcare înainte și înapoi, pe care un păstor o ritma cu cimpoiul, și al cărei secret a fost repede consemnat de Schickhardt într-o schiță. De acolo, „se văd în pereții împodobiți cu bureți două mici nișe înzestrate cu grupaje de miniaturi, una fiind numită atelierul lui Vulcan, cu multe figurine, care acționează aidoma făurărilor, cu nicovale, ciocane, unelte de fier și tot ce le trebuie pentru meșteșugul lor; puțin mai departe se află o moară unde nu lipsesc cîteva figurine cu sacul pe spate, și în alte atitudini de lucru, învîrtind piatra de moară, rotită și ea prin forța apei". Bănuim că acesta este chiar modelul faimoasei mori, al cărei brevet Buontalenti spera să-i aducă multă bogăție. „În depărtare apoi se zărește o vinătoare cu mulți vînători și animale alergînd toți iute, iar mai aproape, diferite animale și două rațe care se apleacă și beau ... un șarpe care se încolăcește ... și cîteva copaci pe ale căror ramuri se află mai multe păsări cîntînd pe rînd în diferite feluri".



Fuga animalelor izgonite (desen al lui Schickhardt).

Francesco, urît de supușii lui, și pe bună dreptate timorat de tot felul de intrigi și conspirații, constrîns să se izoleze poate și din cauza legăturii sale cu tînăra Cappello, cît și din cauza climatului opresiv al contrareformei, ajunge să nu mai vadă pe nici unul din supușii săi, și ca atare să nu mai asiste la distracțiile lor cîmpenești, și în reședința sa umbroasă să se înconjoare doar de figurine mecanice avînd, mai toate, mari posibilități de aplicații practice. El este prototipul în carne și oase al suveranului despot din domeniul științifico-fantastic pe care Bacon în *Noua Atlantidă*⁶⁵ îl descrie ascuns în adîncul colinei (ca într-un laborator subteran de fizică), cu intenția de a reproduce fenomene meteorologice, a studia chimia, botanica, biologia, a inventa noi mașini de țesut, pentru fabricarea sticlei și a ceramicii, a face experiențe asupra luminii, asupra culorilor, asupra sunetelor. „Primul model al unei societăți moderne organizate, ca a noastră, în chip de tehnocrație” comentează Wells și Rossi⁶⁶. Numai că Francesco a anticipat, concret, visele lui Bacon, cu cel puțin cincizeci de ani.

După 1587, Tacca a adăugat într-o săliță o a treia minunăție, cu caracter spectacular, bazată pe succesive schimbări de scenă, pe care Sgrilli o descrie cu emfază, dînd și el o dovadă a interesului pe care iluminismul (acestuia datorîndu-i-se marele teatru automat din Hellbrunn cu 113 figuri în mișcare, din cele 256, de la jumătatea secolului al XVIII-lea) l-a avut din nou față de aceste seducătoare mecanisme:

Iată Crinul florentin, și apoi stema familiei Medici; iată o corabie micuță cu pînzele întinse, catarge, flamuri și tot ce-i trebuie, după care apare o grădină cu fire de apă, arbori înfrunziți, plante, ca și cum totul ar fi creat de natura însăși; și apoi un palat cu uși și ferestre cu geamuri frumoase și cu coșuri din care iese fum pentru a ne arăta că bucătarii pregătesc bucate în bucătărie. Pe apa aceea, soarele își trimite razele și un vultur își

69 desface aripile, e gata să zboare, mișcă agitat

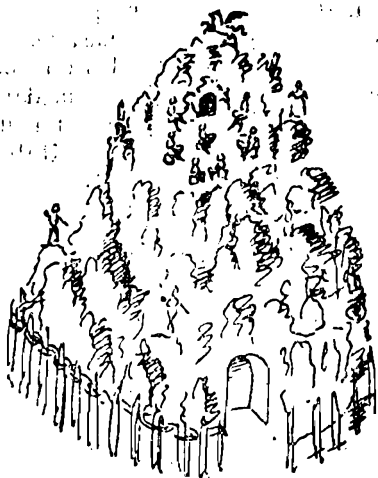
gîtul, ridică ochii și îi pironeste în lumina razelor.

Continuînd metamorfozele: vulturul se preface în buchete de flori: apoi o altă mișcare de scenă:

Iată pe scenă o fortăreață a lui Ferdinando Tacca, avînd în mijloc un turn crenelat ... Dar ce urmează? ... Soldații apar cu toții din fort, pe ziduri și dintre creneluri... se aude zdrăngănit de arme, se încarcă moschetele, tunurile trag... ce zgomot diabolic!... cîte trîmbițe... Iată soldații din cele două părți... seucid, se sfîșie ca animalele... Cîți morți întinși pe pămînt!

Exista apoi în parc un grup de alte fîntîni, poate și mai renumite, deoarece erau mai accesibile, cu personaje sau animale mecanice; dar, pentru setea noastră de curiozitate, colecția de eșantioane oferită de grotlele din subsolul palatului ni se pare mai mult decît suficientă.

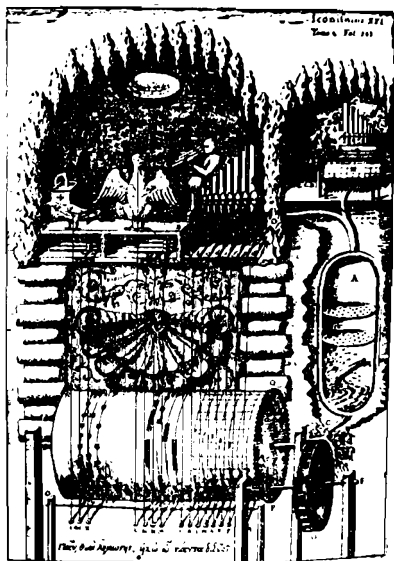
*



Muntele muzelor, în parc (desen al lui Schickhardt).

Natural, nu am citat aceste interesante descrieri ca și cum aș fi prezentat diverse compoziții literare frumoase numai pentru că ar fi neglijate de cercetătorii de automate și ar putea servi ca punct de referință pentru o mai bună evaluare a realizărilor ulterioare și cu siguranță demne de imitat, în Franța, prin meritul lui Giulio Parigi (1617) și al Franchinilor, și aproape în același timp la Hellbrunn⁶⁷ sau în alte părți. Ci pentru că ne oferă ocazia cu o rară bogăție de date, să constatăm care sînt rezultatele, din punct de vedere al gustului, al contribuției tehnicienilor la stilul scenelor mitologice și profane. Desigur, problema principală și cea mai dificilă este aceea a mișcării vioaie, vii, variate. Noi înșine, trecînd de la descrierile fîntînilor cu automate, făcute de Vieri și de alții, la fîntînile ornate numai cu statui, rămînem oarecum decepționați: am vrea ca și acestea să se miște. Există totuși destule indicii care să ne facă să ne gîndim că dinamismul material al mecanismelor, realizate la sfîrșitul *cinquencento*-ului, este în mod intenționat imitat în cazul grupurilor ulterioare din marmură, pentru fîntînă, ale căror mișcări devin tot mai accentuate și ritmice, pînă ating uimitoarea gesticulație a lui Bernini. Epoca, cuprinsă între sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea pare a fi obsedată de mișcare: mai întîi în intermezzo-ul teatral, apoi la fîntîni și în sfîrșit în arta monumentală. Automatele au putut fi o mediere prețioasă între coregrafia umană și cea statuară. Și cine calculează sau își amintește dificultățile apărute chiar în sculptură, în legătură cu dorința de a acorda proporția cu mișcarea, își dă perfect seama ce posibilități deținea această nouă cale, chiar dacă în fond evita adevărata problemă.

O altă considerabilă contribuție aduce, de data aceasta în sfera lucrurilor ce provoacă uimire, subtila și complexa orchestrare a efectelor, pe care grottele rustice o permiteau din plin, bucurîndu-se de posibilitatea realizării unei lumini artificiale, de însoțiri de sunete originale și adesea
71 foarte plăcute, de o cantitate de jocuri decorative,



Mecanisme pentru un concert automat (din Kircher, Musurgia).

fixe sau mobile, de valoarea emotivă arcadică sau dramatică a acțiunilor mecanice puse în scenă, de senzațiile puternice provocate de ambianța închisă, umedă, izolată, și de elementul surpriză, pe care adesea îl întrerupe cu o îndemînică brutalitate sonoră, dar și cu țîșniri violente, starea de extaz determinată de concertele hidraulice. Inserarea artificiei umane în natură este realizată într-un mod atît de perfect, încît creează o totală participare a spectatorului, mai mult și mai bine decît în intermezzo-ul teatral văzut de departe. Încă o dată amintirea lui Hellbrunn poate permite o reactualizare ideală a acestei experiențe, mai ales cu umeda și pestrița grotă a păsărilor, printre stalactite și bureți, în care vizitatorul se simte cu adevărat ca într-o pădure fermecată, printre armoniile ascunse ale izvoarelor muzical modulate.

Automatele din Pratolino, deci, sînt un alt episod, sublim, al magiei elementelor realizată 72

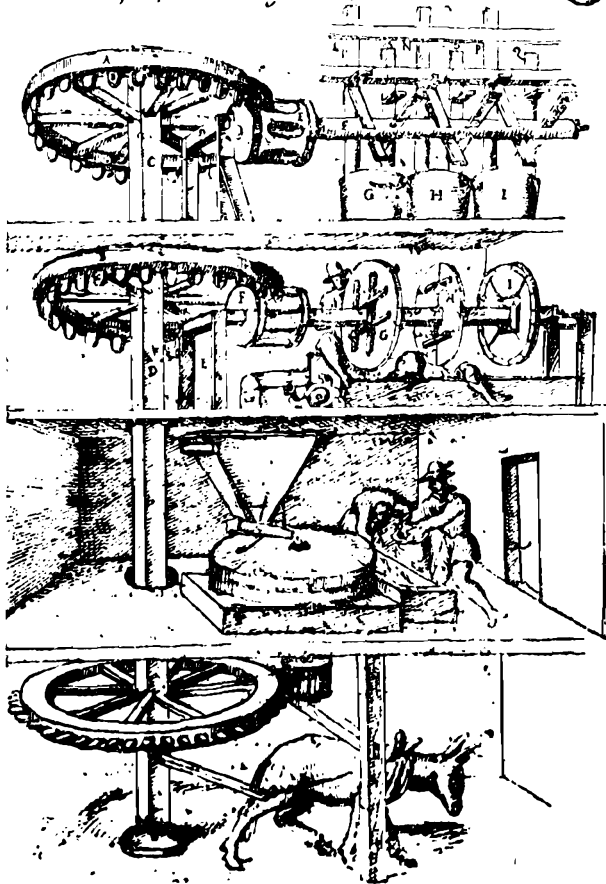
de Renaștere. Dar în sensul acesta, nu sînt nici primele, nici unicele. Henric al II-lea, la Rouen, era așteptat, în afară de un escadron de oameni, toți goi („fără a fi acoperiți în vreun fel, după cum cere natura“, în felul sălbaticilor din America), de *une grotte creusée dans une enorme masse de rochers artificiels couverts de mousse**, cu Orfeu și cu Muzele, care cîntau, acompaniați de instrumente; și Hercule tăind cele șapte capete ale hidrei „de o uimitoare perfecțiune“⁶³.

În 1533, dacă data documentului citat de Girola nu se referă exclusiv la construcția arhitectonică, *loggia* grădinii Castelului din Trento (proiectată de un arhitect bolognez cu fresce de Fogolino) a fost curînd înzestrată cu o grotă de tuf⁶⁹, din care ieșea apa, iar micile cascade mișcau un întreg și ingenios sistem mecanic, care, într-un peisaj cu case și mori, reprezenta un pluton de soldați ieșind dintr-un castel“. Un exemplu foarte important, după cum se vede, și a cărui dată este tot atît de prețioasă, împreună cu grotă de tuf, în evoluția acestui gen artistic.

În Spania, cremonezul Giannello Torriano, definit în 1533 drept „principe al meșterilor“, a executat mecanisme de necrezut pentru Carol al V-lea și apoi pentru Filip al II-lea, printre care o păpușă care dansa pe o masă bătînd într-o tobă mică, și o impresionantă luptă războinică, probabil imaginată într-un chip tot atît de pitoresc. El a fost și un hidrotehnician ilustru, și a înzestrat orașul Toledo cu o instalație de ridicare hidraulică⁷⁰.

Cea mai remarcabilă noutate de la Pratolino este totuși aceea pe care Vieri, citat de mai multe ori aici, om cu educație exclusiv literară și filosofică⁷¹, nu o înregistrează, încercînd dimpotrivă să explice jocurile de apă (chiar cu prețul de a susține un lucru injust) pe baza unei presupuse semnificații alegorice. Semnificație care a putut să fie valabilă în unele cazuri, de exemplu, în reprezentările cu caracter heraldic sau emblematic,

* O grotă săpată într-o enormă masă de stînci artificiale acoperite de mușchi (în limba franceză în original).

[illegible]

O moară automatizată (din codicele lui Torriano, Madrid, Biblioteca Nacional).

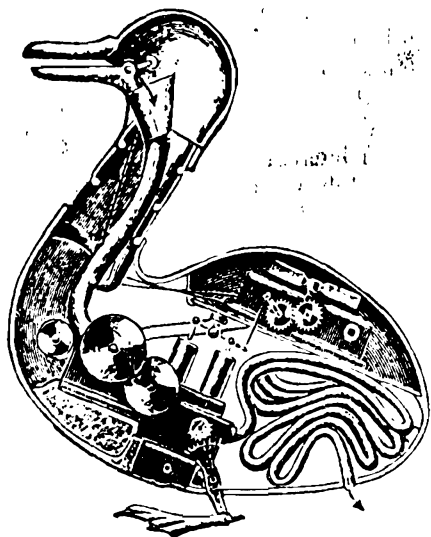
cum este „copilul care ține în brațe o sferă mare și din ea aruncă apă din belșug“, care, după Vieri, ar sugera iubirea, susținătoare a Lumii, grație căreia „fiecare se scaldă cu apă din lacrimi“:

Și cine nu crede, poate să audă totuși acest adevăr. Aceste lacrimi la îndrăgostiții fericiți pornesc dintr-o nesfârșită bucurie, iar la cei nefericiți din mari dureri și din spaima de a nu pierde bunăvoința iubitelor lor. De aceea baia de lacrimi a acestor două feluri de îndrăgostiți are două țevi: una aruncă apă caldă, cealaltă apă rece. S-ar mai putea spune că apa caldă ar veni de la îndrăgostiții înflăcărați de o iubire divină și care suspină și aspiră la frumuseți eterne, și sînt nepăsători la frumusețile de aici de pe pămînt.

Dar, oricum, aceste interpretări, în ceea ce privește rezultatul final, reies artificiale și neinteresante; și nici cele născocite de Buontalenti și de colaborarii săi pentru propria lui justificare, dacă ar fi cunoscute, nu ar avea un efect exegetic mai bun; există acum la Pratolino o diferență absolută între interpretarea reală a imaginii și eventuala ei semnificație simbolică.

Gîndul nostru poate fi luminat de seria de observații făcute cu subtilitate de prietenul Galvano⁷³ privitoare la procesul analog, apărut însă mai tîrziu în legătură cu armătura de la aspectul mitic la cel tehnic. Diferența între o mașină de azi și una de ieri, ne spune el, nu este datorată atît diversității fiecărui element în parte (un șurub rămîne mereu un șurub), cît diversității modului în care se prezintă aceste elemente în ansamblu. Factorul mișcare, la început absorbit de formă (ca și cocoșul care cîntă pentru a vesti mesajul escatologic, tronul sau porumbelul care se ridică zgomotos pentru a ajunge pînă la ceruri, sau mortul care reînvie mulțumită pîrghiilor) acum ajunge să predomine ca funcție autonomă și nu subordonată. Și chiar și latura anecdotică, pur descriptivă, a imaginii, predomină în așa
75 măsură, încît să dea dreptate acelor care negau

că mișcarea ar putea fi compatibilă cu o frumusețe simbolic semnificativă. Același lucru, într-un oarecare sens, se întâmplase, presupunem, la Alexandria din Egipt, cînd figurile mecanice au fost folosite pentru a ilustra nu mituri, ci teoreme fizice, iar meșterii au ajuns să construiască teatre mecanice tot atît de ingenioase ca și acelea din secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea (de dimensiuni și mai mici, în ciuda mecanismelor complicate), capabile să prezinte adevărate *pièces à machines*, din care desigur s-a inspirat omul de mare cultură Buontalenti; întocmai ca faimoasa tragedie a lui Nauplius, în 5 acte, foarte aventuroasă, e drept, dar total lipsită de capacitate dramatică și evocatoare, și în care, în dauna istoriei, triumfă în mod absolut latura pitorească a însuflețirii scenelor și personajelor. Tot astfel, în Samariteana care iese de pe poarta casei sale pentru a se duce la izvor, deși ea ne aduce în minte în mod spontan episodul biblic și morala lui, ceea ce prețuiește spectatorul este numai mersul ei încîntător și săltăreț. Reducerea dimensiunilor



Vaucanson, giscă digerînd.

și punerea în mișcare, aproape în pas de dans, a personajelor mitologice (lăsând deoparte tragedia sau teatrul, unde muzica și recitarea justifică „istoric“ acțiunile), le răpește acestora orice capacitate receptivă de semnificații simbolice, convenționale, din aceleași motive, dar mai drastic, pentru care realismul totuși impresionantelor reprezentări ale zeiței Venus în atelierul lui Vulcan, date ca exemplu de Velázquez⁷⁴ și de Le Nain⁷⁵, ajunge să ne facă greu de recunoscut, psihologic, neîndoioasa semnificație moralistico-alegorică. Dacă Venus ar fi îmbrăcată, scena ar putea să se intituleze mai potrivit: „Familia fierarului“: Vulcan este prea uman pentru a sta în Olimp. În același fel Venus, chiar dacă ar fi provocator de goală și idealizată, în mijlocul unui atelier de automate în mișcare, ar dispărea aproape din atenția unui privitor, reducându-se, în contextul acela, la un simplu personaj secundar, chiar un element decorativ și inert.

În sfârșit, în aceste cazuri, mișcarea distruge, întocmai ca realismul în altele, orice funcție simbolico-tematică tradițională, transpunând scena pe un alt plan. Noul caracter căpătat de automate se reflectă în reacțiile psihologice și literare suscitade de ele. În timp ce aparatele medievale au intrat imediat în lumea magică, devenind protagoniste ale romanelor de aventuri (cum se va întâmpla cu nuvelistica romantică), cele renascentiste-tîrzii se conectează imediat — mai ales datorită lui Descartes care se referă la ele în mod explicit — tentativei de interpretare mecanicistă a funcțiilor vieții animale, dînd loc astfel, la rîndul lor, la fabricarea unor androizi de către tehnicienii care tind acum să creeze animale capabile să se miște și chiar să digere, și păpuși dotate cu extraordinare, deși parțiale, aptitudini: ca aceea de a scrie, de a cînta etc. Mă refer, firește, la operele lui J. Vaucanson, Fr. von Knaus și Jacquet-Droz. Asupra relației Descartes-automate, care ar merita o aprofundare mai detaliată, ar trebui consultate, deocamdată, paginile subtile ale lui

Puțin convingătoarelor exegeze simbolice date de Vieri, le urmează, tocmai în legătură cu automatele din Pratolino, descrieri pasionate și minuțioase, ca aceea a medicului Lorenzo Bellini, care în prelegerile de Anatomie⁷⁷, pentru a explica funcționarea coordonată și exactă a sistemului osos, recurge chiar la exemplul teatrelor mecanice, luînd în considerare și ritmul lor imprimat cu resorturi, trepidant, omogen, repetat (ce ni se pare, închipuindu-ni-l, oarecum de marionetă) ca un admirabil exemplu de apropiere de naturaletăa anatomică.

Poate, cuvîntul naturalism (o definiție care se referă, cum am văzut și cum vom vedea, la o mare parte din cultura florentină cinquecentescă-tîrzie), ar fi explicația cea mai plauzibilă. O dovedește, în mărturiile grafice rămase de la Pratolino, Samariteana care se duce la fîntînă, îmbrăcată întocmai ca o țărancă în drum spre piață, desenată pentru un spectacol teatral al lui Arcimboldo⁷⁸; o confirmă caracterul altor opere ale lui Buontalenti și Giambologna, făcute pentru curtea florentină, și destinate tot grădinilor, ca piticul Morgante⁷⁹.

Era de ajuns, dealtfel, să ieși din umeda minunăție a grotelor, în aleile verzi și luminoase, pentru a întîlni statui de dimensiune naturală, aflate acum în parte la Muzeul Pitti, create de Cioli, activ în acest sens înainte de 1570, cu intenția de a reevoca cu exactitate și simplitate, aproape ca în cărțile de rugăciuni ale feudalilor medievali, dar fără referire la timp și la anotimpuri, viața servitorimii din împrejurimi:

„Țăranul care golește un butoi plin cu apă, și un satir care mulge o oaie, o capră, și scoate apă“⁸⁰; „Spălătoreasa care răsucește o pînză albă, storcînd-o de apă, avînd alături un copil care urinează tot apă“⁸¹, sau „Țăranul care taie papură“ într-o mlaștină cu tot soiul de plante și ierburi⁸²,

scene a căror importanță iconografică trebuie subliniată, nu numai în cadrul unei școli de sculpt- 78

tură, ca cea toscană, „vestită pentru clasicismul ei servil”⁸³, dar în tot gustul anticlastic al secolului. Fîntîni care nu mai sînt doar rustice, de astă dată, ci de-a dreptul țărănești, din parcul lui Francesco I, anticipează de fapt cu mai multe decenii moda „vinzătorilor” de influență flamandă, a țăranilor din *bambocciate**; au, într-un oarecare sens, la rîndul lor, un corespondent numai în pastoralele lui Bassano și sînt tot atît de semnificative. După cum vom vedea, drumul scenelor de acest gen are într-adevăr o ramificație principală ce trece prin grădinile Armidei ale melancolicului Duce⁸⁴.

* jocuri distractive, reprezentații populare cu marionete; *le bambole* (păpușile) simbolizau diferite năravuri sau calități morale. N.T.

ILUSTRAȚIA ȘTIINȚIFICĂ ÎN ITALIA

În mai multe pasaje ale tratatelor din *cinquecento* majoritatea avînd intenția de a ridica în slăv în genere naturalismul, și în particular pe cel venețian (chiar în polemică netă împotriva manierismului roman) găsim referiri la celebrele exemple ale păsărilor, care, amăgite de perfecțiunea mimesis-ului, coboară din zbor să ciugulească strugurii pictați; sau constatarea că și o ființă respingătoare devine plăcută la vedere cînd este reprezentată cu eleganță picturală¹. Referirea la Pliniu și la Aristotel etc. este evidentă²: dar, după cît se pare, autorii antici nu erau citați decît pentru a confirma sau pentru a preamări o experiență prezentă. Există, într-adevăr, un alt fundamental aspect al raportului între artă și natură, care a fost în genere foarte mult neglijat de istoricii de artă: acela al desenului științific³. Și extrema complexitate și conștiință critică a Renașterii face în așa fel, încît acest alt tip de mimesis nu numai că se apropie timid de celelalte, ci, dimpotrivă, chiar în *cinquecento*, el ajunge la expresia și difuziunea cea mai înaltă⁴. Într-adevăr, cine examinează cu răbdare ilustrațiile științifice ale acestei perioade, mai ales italiene (și sînt mii și mii)⁵, învățînd să separe marea și mica lor aderență la realitatea fenomenului, și mai ales mica și marea calitate a desenului de origine, sau a transpunerii grafice sau xilografice și apoi comparațiile cu ilustrațiile ulterioare, pînă azi, este tentat să ajungă la con-

cluzia că poate nu a existat, niciodată, în legătură cu cele trei domenii ale naturii, o reprezentare la fel de vie, scrupuloasă și eficientă.

Dealtfel, înainte de a ne apropia de dulapuri, ne vin în memorie sau, mai degrabă, în ochii criticului de artă, nume și opere ilustre; ca să nu mai vorbim de nedepășita și desăvârșita enciclopedie a lui Leonardo (ale cărei ilustrații cinquecentești nu fac decât să accentueze caracterul miraculos de excepționalitate); ne gândim îndată la câteva exerciții sau cercetări gotice-tîrzii ca *Tacuina sanitatis*⁶ (inferioare totuși ilustrațiilor elenistice ale lui Dioscoride)⁷, desenele cuprinse în corpus-ul lui Pisanello, gravurile răspîndite, dar cu siguranță destinate unor opere sau colecții grafice mai sistematice, și, în orice caz, reprezentative pentru o capacitate grafică documentară foarte evoluată, a unui Dürer⁸, a unui Holbein⁹ etc. care au avut o mare căutare și în Italia.

Și în acest caz, totuși, expunerea noastră preferă să coboare din înălțimea capodoperelor celebre, pentru a se transfera pe planul mediu al gustului general, pentru a trece adică de la o excepție, care trebuie amintită ca punct de referință, la regulă, dacă aceasta există. Or, cele două aspecte care caracterizează aici *cinquecento*, față de secolele precedente și ulterioare, sînt, pe de o parte, constituirea unei veritabile școli de desenatori, pentru a spune astfel, tehnicieni, instruiți și specializați cu scopuri foarte precise, pe care vom încerca să le exemplificăm; pe de altă parte, puternica presiune a acestui filon al gustului mimetic asupra artei culte, de care a trebuit să țină seamă și tratatele teoretice filosofice sau literare, în pagini rămase pînă acum încă neînțelese sau oarecum misterioase. Acest filon mimetic, să o spunem îndată, era extrem de conștient și de orgolios de sine, cum dealtfel o merita calitatea rezultatelor sale. În aproape toate Curțile mari, ilustrația științifică a fost cultivată ca o acțiune de foarte mare responsabilitate, și urmările acestui afectuos mecenatism au fost de o importanță decisivă

81 pentru întreaga istorie a civilizației. Prin meritul

unei asemenea munci colective apare, uneori continuată, ca în cazul publicării treptate a operelor lui Aldrovandi, timp de aproape un secol, o nouă specie tipografică: anume marea carte de artă ilustrată; lumea cunoștințelor naturale directe se amplifică într-o măsură nici măcar imaginabilă mai înainte (am subliniat mai sus colateralele consecințe fantastice și decorative ale acestei amplificări) dar în special se precizează, se definește și se demitizează. De la magie se trece la cunoașterea exactă, printr-un proces care este în mod precis opusul aceluia împlinit, în linii mari, de la elenism pînă în evul mediu, probabil chiar și sub presiunea miturilor religioase locale și a contribuțiilor populare datorate invaziilor.

Într-un oarecare sens, acest proces de demitizare este și mai important și mai evident în ilustrație decît în tehnică și în experimentarea practică, cel puțin așa cum am reușit să o exemplificăm, cînd ne-am referit la curioasa istorie a automatelor. Apoi, dintr-un punct de vedere strict istorico-artistic, ilustrația științifică are caracteristica de a reprezenta un stil care într-un fel nu este un stil, ci o calchiere a adevărului, evoluat puțin cu timpul și de aceea și azi, în mod practic, valabil; un stil care nu este personal, chiar dacă lasă ușor să se deosebească, întocmai ca orice operă produsă de fantezie, mîini diferite de artiști în același volum sau în aceeași culegere, deoarece calitatea sa are inegalități tot atît de importante ca și aceea care se remarcă în operele cu predominantă finalitate artistică, cum sînt alegoriile sau compozițiile religioase. Deschizînd *Metallotheca* lui Mercati, din 1719, numai ulterior, și numai sub influența indicațiilor date în text cu privire la aventuroasa întîmplare a ramurilor originare, se constată că deși tipărirea s-a realizat în secolul al XVIII-lea, ilustrațiile datează din 1576—90. Cine este obișnuit să se gîndească, după formulele comune, la cultura manieristă din Bologna, Florența și Roma, va simți un adevărat șoc, cînd nu va reuși să înca-dreze în mod adecvat în nici o delimitare istorică 82

ilustrațiile editate încă din 1544 (dar desigur pregătite înainte), în tratatele despre pești ale lui Salviani, Aldrovandi, sau și mai surprinzătoarele acuarele ale lui Ligozzi pentru muzeul lui Francesco I dei Medici. Deși aparent absurd, cu cât este mai puternică concepția asupra „ideii manieriste“ și polemica academicienilor împotriva naturalismului, cu atât este mai accentuată aprecierea și calitatea *mimesis*-ului ilustrativ. Este o demonstrație a felului în care adevărata vitalitate artistică a unei ambianțe constă totdeauna în capacitatea de a alimenta în același timp diverse stiluri, chiar opuse; și a faptului că delimitările ca aceea privind „manierismul“ sau „epoca manieristă“ sînt organizări provizorii, ce se referă la unele cunoștințe parțiale, pe care cercetările noi și însăși lectura repetată a documentelor cunoscute le vor face să se modifice tot mai mult și să ne uimească¹⁰.

*

Ilustrația științifică, în general, și cea a Renașterii, în special, cum s-a arătat, a fost studiată aproape exclusiv ca o raritate bibliografică și din punctul de vedere — absolut legitim — al istoriei științei. Ceea ce nu a fost relevat este comitența cu alte atitudini similare ale gustului figurativ și faptul că tocmai în Italia a atins calitatea cea mai înaltă și cea mai mare eleganță editorială și amploare de producție. Mai mult, nu au fost studiate pînă acum consecințele asupra artelor majore și asupra criticii. Încă o dată ne aflăm în situația de a trebui să cercetăm prin intermediul unor eseuri răspîndite ici și colo un aspect al secolului al XVI-lea al nostru artistic, încă neexplorat; și de aceea toate concluziile noastre sînt considerate disperat de provizorii. Dar în spațiul cultural al timpului, nu putem lăsa descoperită cu totul o asemenea lacună, cu atât mai mult cu cât de la „antirenaștere“, care reacționează împotriva limitării viziunii cognoscitive a clasicismului aulic, în numele fanteziei și mitului, trecem acum la „antirenașterea“ care mai

polemizează împotriva clasicismului, dar de data aceasta în numele rațiunii și al realității.

*

Asistăm astfel, în ilustrație, la o adevărată cotitură, nu neașteptată dar desigur hotărîtoare, care-i determină pe ilustratorii tratatelor de botanică, de zoologie, de anatomie, să abandoneze modelele tradiționale, repetate timp de mai multe secole spre slaba satisfacție a oamenilor de știință și a publicului, pentru a încerca, după cum s-a întîmplat și în epoca alexandrină și antică tîrzie, o directă și foarte scrupuloasă reproducere a realității, studiindu-i formele cu răbdare și rigoare.

Nissen, savantul care a avut meritul de a ne da prima bibliografie generală și sistematică asupra acestei teme, observă că aceasta înseamnă momentul detașării nete a lumii moderne de lumea medievală¹¹ și constituie, din punct de vedere grafic, un punct încă nedepășit. Unica inovație ulterioară a fost tipărirea în culori; această dorință existînd însă, încă din *cinquecento* prin Aldrovandi, cu xilografiile lui suprapuse. Originalele, dealtfel, sînt perfect acuate, așa încît să ne dea și astăzi, cu toată decolorarea intervenită în cele patru secole scurse de atunci, o foarte surprinzătoare iluzie a realității.

O astfel de revoluție, care înseamnă un mod nou de a trata lumea, este desigur rezultatul lucrării mai multor factori dintre care cei mai importanți sînt doi: un interes, ce s-ar putea numi astăzi fenomenologic, pentru realitate, și o vastă generalizare a studiului realității. Pentru primul punct va fi suficient poate să cităm o frază a lui Gesner, autor al celui mai faimos tratat cinquecentesc de zoologie¹², care se plînge de lipsa, în vremea sa (1551), a unor studii biologice, declarînd că asemenea studii nu numai că sînt utile dar și pline de promisiuni, fiindcă despre lucrurile naturii (metale, plante, animale) "se poate avea o știință mai sigură decît despre meteoriți, și decît despre multe alte lucruri prea subtile și profunde, și prea îndepărtate de simțuri, pentru a 84

putea spera să avem, prin mijlocirea rațiunii sau a simțurilor, o cunoaștere cât de cât sigură". Ilustratorii creează forma vizuală a acestei revolte împotriva teologiei și filosofiei. Pentru al doilea punct, trebuie amintit că imitația, ca raport între artist și natură, este, în același timp, fie o atitudine spirituală, fie una tehnică, perfecționabilă în colectiv și care odată perfecționată se poate adresa, indiferent, reproducerii oricărui lucru. O dovadă a acestei ultime afirmații este dată, chiar în ilustrația din *cinquecento*, de indiferența (datorată nu unei lipse de sensibilitate, ci unei virtuozități grafice superioare) cu care același ilustrator și gravor al peștilor lui Salviani, Beatrixet¹³, ilustrează monumente, sculpturi, resturi arheologice, așa cum dealtfel cu câteva decenii mai târziu va face desenatorul lui Mercati. În ceea ce privește imitația ca atitudine spirituală față de lumea exterioară, expunerea riscă natural să fie foarte lungă, și, într-o măsură, superfluă. Va fi de ajuns să amintim că ilustrația științifică în Italia se conectează, chiar cronologic, cu cele trei principale valuri de naturalism figurativ, care se înregistrează în Renașterea matură și târzie. Cel dintâi, de influență florentină, atinge Veneția înflorită și arcadică a lui Giambellino în a doua sa perioadă, dar și Florența povestirilor mitologice, atât de abundente în animale, ale lui Piero di Cosimo, și a atât de modernelor peisaje cu copaci după natură, ale lui Fra Bartolomeo, și, poate, Roma rafaelescă, bogat variată în artiști și experiențe.

Lăsînd deoparte, cum s-a mai spus, răsunătorul și excepționalul exemplu al desenelor științifice ale lui Leonardo, trebuie să recunoaștem că Italia ia parte chiar în acest moment la întrecerea europeană pentru ilustrarea lumii naturale, cu opere excelente și, în unele cazuri, chiar cu o oarecare anticipare cronologică.

Nu mai are așadar un caracter fantastic și aluziv bestiarul zugrăvit pe bolta unui salon al Palatului Baldassini din Roma, de Giovanni da Udine¹⁴, același artist care, după Bellori, în dispă-

ruta *Uccelliera* a lui Leon X, ar fi reprodus (1513—1521) „toate animalele pe care le avea papa Leone X, cameleonul, zibetele, maimuțele, papagalii, lei, elefanții și alte animale mai rare”¹⁵. Iată deci fauna vie, redată foarte scrupulos, introducându-se alături de foarte elegantele figuri ale lui Rafael, și în contextele sale arhitectonice sau arheologizante. Ferrara îl însărcinează pe Tițian, tânăr, dar cu renume, să picteze după natură, o girafă¹⁶. După reîntoarcerea familiei Medici, din inițiativa lui Cosimo, duce din 1537, s-a inaugurat un muzeu natural, cuprinzând albume cu desene botanice și zoologice, și aceasta fiindcă știm că Bachiacca a pictat pentru ei frunze, flori, păsări¹⁷.

Dacă trecem în alte domenii, panorama nu este deloc mai puțin sugestivă. Cît despre planurile orașelor, acela al lui Jacopo dei Barbari privind orașul Veneția, din 1500, nu este numai cel mai frumos dintre cele ale *cinquecento*-ului, ci, datorită absolutei fidelități de reproducere, și prototipul lor, contrastînd cu nevinovatele și schematizatele vederi din *Liber Chronicarum* a lui Schedel, în ciuda contactului acelui umanist cu mai mulți artiști¹⁸. În domeniul studiilor de caracterologie, doamna Tietze-Conrat¹⁹ a putut demonstra că atenția pictorilor noștri acordată piticilor, chipurilor diforme, nebunilor, este extraordinar de precoce. Sînt prea vestite, pentru a mai insista, studiile directe asupra anatomiei umane²⁰ ale sculptorilor și pictorilor florentini, de la Polaiolo la Signorelli, la Michelangelo.

Influența acestor cercetări, chiar fragmentare și desfășurate în afara unei speciale colaborări cu știința (pe lîngă perspectivă și geometrie) pare să fi fost foarte vastă și anticipatoare. Ne limităm să dăm un exemplu. José Amador de los Rios²¹, autor al renumitei *Historia general y natural de las Indias*, se laudă că în timpul șederii lui în Italia, între 1498 și 1502, i-a cunoscut pe Leonardo, pe Mantegna și pe Michelangelo; și nu este deloc exclus ca interesele tehnico-științifice ale primului, cele arheologice dar și geologice și fizionomice ale 86

celui de al doilea, și cele anatomice ale celui de al treilea, să fi contribuit, mai mult decât colocviile cu Pontano, Sannazzaro, Bembo și Fracastoro, la stimularea interesului său ca documentarist și explorator.

Al doilea val, tot de influență flamandă, și în polemică, uneori, cu manierismul, se afirmă pe la a doua jumătate a secolului; și dacă este criticat cu asprime de Michelangelo în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda²² (care se referă la orașul Roma din anul 1540) își află în schimb o atentă exemplificare la un alt purtător de cuvânt de mai târziu al ideilor lui Michelangelo, anume Danti (1567)²³ (a se vedea de exemplu analiza atentă a culorilor și formelor vegetale, a mineralelor, a animalelor, în capitolele XII—XIV din *Tratatul despre proporțiile perfecte*), deși cu o evidentă dificultate în a accepta drept pasibile de elaborare artistică, „greieri, fluturi, lilieci“, și mai ales pești, ale căror proporții ar fi puțin artificioase „pentru că nu au în sine o distribuție a părților membrelor“. Din fericire, desenatorii, mai ales flamanzii, aleși de oamenii de știință ca ilustratori ai operelor lor, au mult mai puține scrupule decât autorul tratatului, dealtfel foarte deschis în idei, și declară fără nici un fel de prejudecată, întocmai ca Georg Hoefnagel²⁴, care copiază în călătoria lui în sud felul de îmbrăcăminte din golful Biscaya, puțurile de sulf de la Pozzuoli și pescuitul tonului lângă Cadix: *Natura sola magistra*.

Pentru a ne da seama de caracterul de noutate pe care a avut-o atunci în Italia această formă de reproducere a realității, e suficient să parcurgem seria elogiilor poetice din *Aquatilium animalium Historiae*, partea întâi, a lui Salviani²⁵, definită drept „o carte vie care palpită de arta lui Apelles“ și al cărei autor, pentru gravurile de pești și de țipari care i se făcuseră, din dorința lui, merită o laudă hiperbolică, pe care nici Michelangelo (care terminase doar de câțiva ani frescele total naturale din Capela Sixtină) sau Tițian (aflat pe cul-



Georg Hoefnagel, Zăcămintul de sulf din Pozzuoli (din Mercati, Metalloteca Vaticana).

mea faimei lui de portretist) nu o obținuseră de la contemporanii lor:

O, epocă de aur, pentru meritele tale
om de nemaiîntâlnit talent
care cu arta ta faci
ca mușii să vorbească, morșii
să-și redobândească sufletul, în așa fel încât
natura, forța, și numele
celor vii să devină vestite,
laudele în cinstea ta vor fi cîntate
de această epocă și de cele viitoare.

În timpul celui de al treilea val de naturalism, care constituie și perioada celei mai mari răspîndiri a gustului figurativ venețian și care suferă o nouă influență flamandă (mult studiată mai ales de Longhi, ca preistorie a lui Caravaggio)²⁶, asistăm la un autentic triumf, chiar din punct de vedere teoretic, al ilustrației științifice, care devine nu numai un auxiliar, ci o componentă de prim ordin a picturii. Practic, cercetarea noastră se va concentra în cele din urmă asupra acestei

faze, care include ultimele decenii ale *cinqecento*-ului. Din punct de vedere al cronicii culturale comparative, este totuși bine să amintim imediat că toate acestea coincid cu istorismul sever al primei Contrareforme, preocupată de o fidelă reconstituire picturală și grafică a evenimentelor sacre. În plus, este de mare interes — chiar amintind lupta împotriva imaginilor, foarte aprigă dincolo de Alpi, mai ales în timpul Calvinismului, dar nu lipsită de grave repercusiuni în Italia — să găsim chiar la Aldrovandi și aproape în replică ironică la discuția în jurul imaginilor, a cardinalului Palleotti, primar al orașului său propunerea de a substitui, aproape, imaginile devoționale cu reprezentările oarecum cosmologice ale tuturor ființelor creației²⁷:

Guaynacapa, rege al regiunii Cusco, a fost atât de mărinimos și i-au plăcut atât de mult lucrurile naturale, încît în muzeul lui, printre infinitele statui de aur, care păreau uriașe, avea și figuri făcute în mărime naturală, ale tuturor animalelor patrupede, despre care avea cunoștință, de asemenea și păsări, copaci și plante rodite de pămînt; tot astfel toți peștii cîți erau în mare, în riuri și în celelalte ape ale regatului său; toate acestea erau plăsmuite din aur și argint. Dacă un prinț barbar a avut un suflet atât de mare încît să făurească toate lucrurile naturale, create de marele Dumnezeu pentru om, de aur și argint, cu atât mai mult prinții creștini, care cunosc vorbele sfîntului Pavel și anume că *invisibilia Dei per ea quae visibilia facta sunt cognoscuntur** trebuiau să zugrăvească toate lucrurile care sînt create continuu de natură în regatele lor. Și desigur dacă ar face aceasta, nu numai că ar fi de mare folos pentru neamul omenesc, dar s-ar putea astfel cunoaște și mai bine măreția lui Dumnezeu, creator al întregii lumi, și deci ar aduce mulțumiri pentru darurile primite bunătății divine care a creat atîtea lucruri pentru creaturile sale și con-

* „Cele nevăzute ale lui Dumnezeu se cunosc prin cele
89 care s-au făcut văzute“ (în limba latină în original).

tinuă să creeze, neîncetînd deloc cu înfăptuirea acestui act pur și infinit.

Ilustrarea științifică * 28

Ilustrația științifică, începînd cu jumătatea secolului al XVI-lea, are totuși un caracter tipic, care o distinge de cele mai bune și mai fidele reproduceri din natură, oferite cînd și cînd de artiștii din deceniile precedente, și care sporesc treptat, în scopuri tipografice, la sfîrșitul secolului; are adică un caracter de colaborare, solicitînd participarea mai multor pictori sau desenatori, dornici să realizeze o unitate de stil. Dificultățile au fost enorme. Adesea pictorii puteau lucra numai ocazional, aflîndu-se în locuri foarte depărtate (multe din desenele reproduse au fost trimise autorilor cărților de prieteni, de alți specialiști, și, prin schimb, de ambasadori și chiar de Curți). După ce se obțineau desenele, erau necesari unul sau mai mulți gravori capabili de a le transpune într-un mod omogen, în lemn sau în aramă. Dar indispensabilă era mai ales regia unui om de știință, care să-i îndrume pe artiștii din preajma lui, în strădania lor de imitare a naturii, făcînd astfel ca acuarelele lor să obțină calitățile necesare unei scrupuloase ilustrări a textului. Există chiar dovezi că preocuparea pentru exactitatea ilustrațiilor era într-adevăr superioară textului, considerat, singur, aproape inutil (să ne gîndim că multe descrieri erau făcute pe bază de desene, autorul neputînd vedea direct toate animalele, peștii și toate mineralele din lume). Și nu există nici o îndoială că stilul ilustrației cinquecentești (după cum se întîmplă azi în fotografiile artistice, făcute în colaborare cu un critic) a depins în mod substanțial de intervenția asiduă a oamenilor de știință²⁸.

Mai mult, aceste acțiuni pretindeau eforturi economice maxime, în mare măsură suportate de autorii înșiși (în ceea ce-l privește pe Aldrovandi, o legendă afirmă că ar fi murit în mizerie) și o uriașă întreprindere comercială pentru vînzare. Cele cîteva mii de exemplare vîndute în *cinqe-* 90

cento, avînd în vedere disparitatea condițiilor economice, dimensiunile reduse ale pieței europene, dificultățile politice și religioase, sînt rezultate demne de admirat și azi.

Mai mult cartea științifică ilustrată din Renaștere cîștigă fără îndoială stima noastră printr-o confruntare cu un produs editorial extrem de asemănător, și anume marea carte de artă de după război, care este o operă de colaborare a mai multor fotografi, a mai multor graficieni și a mai multor oameni de știință, necesitînd impunătoare mijloace tehnice pentru pregătire și pentru tipar, cît și o foarte extinsă organizare a vînzării. Și întocmai ca și cartea de artă modernă, volumele științifice din *cinquecento* au fost în mod necesar un produs de lux (din fericire pentru calitatea lor!) deoarece nu se putea conta pe o prea mare difuzare a lor. Nu lipsesc nici episoadele de cronică ciudat de paralele: călătoria fotografilor și graficienilor expediați cu avionul de Skira în Japonia, India sau China, poate aminti de corabia încărcată cu desenatori pe care bolognezul Aldrovandi vroia să o pregătească pentru a merge chiar el în persoană, să studieze fauna și flora celor două Americi²⁹; iar insistentele cereri de fotografii adresate muzeelor și colecționarilor, care au acceptat realizarea ilustrației atît de dificile a cărții noastre, au un patetic precedent în rugămințile făcute proprietarilor de muzee și în schimburile abile, organizate, nu totdeauna cu un rezultat pozitiv, de profesorii universitari din *cinquecento*.

Condițiile economice și tehnice au devenit propice pentru asemenea acțiuni numai pe la jumătatea secolului al XVI-lea, și au dat loc unei febrile întreceri editoriale, întocmai cum s-a întîmplat acum cîțiva ani cu marile enciclopedii sistematice și cu colecțiile de opere cu subiect înrudit și așa mai departe. A fost rezultatul unei fericite conjuncturi de rațiuni politice (care permiteau o vînzare chiar mai multor națiuni), juridice (care consimțeau o tutelă adecvată a drepturilor în mai multe țări), comerciale, economice, de

interes și de gust din partea publicului (cărui Aldrovandi, de exemplu, i-a făcut o concesie, pregătind un volum de „expoziție”)³⁰. Această conjunctură a fost limitată marilor centre editoriale, ca Roma și Veneția; dar adesea numai pasiunea și sacrificiul autorului operei, devenit editor *in proprio* a fost în stare să depășească în mod miraculos miile de dificultăți practic de nerezolvat, în ciuda conjuncturilor favorabile.

Nu întâmplător, în Italia, prima mare carte științifică, aceea a lui Salviani, a fost publicată în centrul cel mai frecventat de publicul internațional, Roma, și pe lângă una din Curțile cele mai bogate din lume, cea pontificală.

Pentru a evalua dificultățile practice ale acestei acțiuni, ca și a celor succesive, e suficient să examinăm intervalele de timp necesare realizării. Salviani³¹, pentru a reproduce tabelele relative la o sută de subiecte, a pierdut cel puțin opt ani cu formalitățile editoriale pentru a salva vinderea cărții sale în principalele state europene; a obținut un permis, pentru tutelarea drepturilor proprii, încă din 1551, de la împăratul Carol al V-lea; permisul a fost reconfirmat de Cosimo dei Medici, în 1552 și de Henri al II-lea al Franței, în 1554. El era și medicul de casă al papei Giulio al III-lea și al familiei Farnese; și pe cheltuiala lui și-a procurat animalele vii care au fost apoi desenate și gravate sub propria supraveghere: „*In quibus excudendis quanta usus fuerim diligentia facile omnes iudicare poterunt; quanto autem sumptu id praestiterim, ego ipse sentio*”^{*}. Cu toate acestea, opera a rămas sub teasc cel puțin din 1554, data frontispiciului, pînă în 1558, data colofoniului, și s-a oprit la primul volum. Nu avem, din cîte cunosc, documente privitoare la raporturile lui Salviani cu tipografia, care par să fi fost, ca și în alte cazuri, furtunoase și dramatice; dar putem deduce acest lucru din faptul că opera a fost tipărită *in proprio*, adică personal.

^{*} Toți vor putea să judece ușor cită atenție am depus în elaborarea acestora, dar cu ce caznă am realizat acest lucru, numai eu singur o știu (în limba latină în original).



Isidius plocamius, din familia algelor rodoficee
(din Mercati, Metalloteca Vaticana)

O soartă mai rea, însă din punct de vedere istoric plină de învățăminte, a avut cealaltă mare enciclopedie științifică romană, *Metallotheca*, lui Mercati³², care trebuia să servească drept catalog pentru a ilustra unul din cele mai mari muzee de mineralogie ale timpului, cel al Vaticanului, organizat chiar de Mercati. Despre cele peste o sută de admirabile gravuri în aramă, putem repeta cu Danti (1666)³³ „că sînt incizii lucrate cu atîta finețe, încît lasă în urmă orice altă carte publicată pînă acum cu un asemenea material“. Desenele sînt însoțite de dulapuri care conservau mineralele, dînd aproape iluzia că se deschid pentru a oferi cititorului conținutul lor, și sînt datorate mîinii foarte experte a lui Antonio Eisenfort, din Wartburg, activ la Roma din 1576 pînă în 93 1581, și despre care Mercati scrie: „*insignis adoles-*

cens, cuius ars tum in pingendo, tum in sculpendo, aliquot jam annos usi sumus quantumque profectum sit, nostrae tabellae indicabunt"*. În zadar cititorul va căuta acest volum printre edițiile cinquecentești ale vechilor biblioteci. A ajuns sub tipar numai în 1719 și nici măcar cu toate gravurile originale, care au putut fi refăcute în parte, din fericeire, din desenele care au supraviețuit. Gravurile rămăseseră moștenitorilor lui Mercati, „în foarte mare pericol de a fi deteriorate, și au fost de mai multe ori în primejdie de a fi transportate peste munți“. Când opera a fost publicată, gravurile care lipseau au fost regăsite și publicate apoi cu emfază într-un apendice special. Gravorul Nello le-a înlocuit acționînd cu o pricepere și o scrupulozitate excepționale. Dar între tehnica ilustrației științifice iluministe și aceea cinquecentescă, constatăm un nesănătos și grav salt de calitate: totuși, nu așa cum s-ar putea crede în baza unor false supoziții asupra unui progres continuu chiar într-un asemenea domeniu, încît să fie în detrimentul Renașterii. Dimpotrivă: în *cinquecento*, fiecare element natural, în favoarea descoperirii, este simțit ca ceva excepțional, de neînlocuit; păstrează, în aparența sa, rafinamentul estetic a ceea ce este rar, prețios, magic. Mineralele se articulează și se însuflețesc ca lianele; sînt excrescențe în mișcare ale unei lumi nespuse de vii. Secolul al XVIII-lea, chiar cînd le înregistrează și le cataloghează, este mai sceptic, mai arid, mai banal.

Dar să revenim la dificultățile practice ale tiparului. Neșansele editoriale ale unui ihtiolog și ale unui mineralog roman contrastează puternic cu succesul altor cărți ilustrate, care au o utilitate mai practică, sau sînt capabil de a se adresa unui mai larg public de turiști de lux, sau de literați curioși și chiar pictori și sculptori. Editorii romani³⁴ reușesc astfel să publice, probabil cu un

* „Un tînr deosebit cu a cărui artă atît în pictură, cît și în sculptură, ne-am obișnuit de cîtiva ani și tablourile noastre vor arăta cît de departe a ajuns.“ (în limba latină în original).

mare câștig, volume dedicate unor regiuni exotice, cum sînt *Historia... de omnibus Gothorum Sueonum-regibus* a lui Olahus Magnus (1554) și chiar *Relatione del reame del Congo et delle circonvicine contrade* a lui Filippo Pigafetta (cu 10 mari gravuri în aramă, 2 hărți etc.). Zoologia medievală este răspîndită sub formă de embleme într-o ediție ilustrată a *Fisiologului*, 1587; dar în fața acestora, fără rival, se ridică monumentalul teanc de volume dedicate antichității: de la cele două ediții (1527—31) ale lui M. Fabio Calvo, cu 21 xilografii, la aceea a lui Dosio, cu 48 de tabele, din 1569, a lui Du Perac, 1575, la *Speculum romanae magnificientiae* a lui Lafreri, un adevărat tezaur miscellaneu, la cele mai bine de 130 metope, reprezentînd basoreliefurile Columnei lui Traian, a lui Ciacconio, 1576, la cele două părți, fiecare cu cel puțin o sută de gravuri, a lucrării *Antiquarum statuarum liber* a lui Giambattista Cavalieri (1585—1591)³⁵. În ciuda calității grafice excelente, aceste opere nu cereau totuși o muncă sistematică și colectivă de cercetare, nici nu prezentau caractere excesive de specializare. Salviani și Mercati, depășind dificultățile de tipărire, au scris cele mai frumoase cărți ilustrate de știință italiene.

Monumentalul *corpus* al lui Aldrovandi³⁶, apărut la Bologna începînd cu anul 1595, nu reușește, într-adevăr, din punct de vedere artistic, să rivalizeze nici cu aceste volume, nici cu istoriile zoologice ale lui Gesner și Bellon (1553), a căror vînzare era interzisă în Italia din motive de cenzură religioase. Și totuși xilografiile lui fac uneori miracole, ca aceea din volumul despre pești, chiar dacă se bucură de o tehnică de reproducere mai arhaică, fiind mai economică; iar desenele, de la care pornește el, sînt uneori de o remarcabilă calitate. Eleganța volumelor de peste Alpi depinde, în mod esențial, de eleganța gravurilor, de dinamismul și de ampla deformare expresivă, uneori expresionistă, a liniilor de contur. Pe Aldrovandi, mai mult decît forma, care poate varia mult de la exemplar la exemplar, îl interesează materia

95 (solzi, păr, piele), culoarea locală: ceea ce xilo-



Fig. 1. Cetaceu

(din Aldrovandi).

grafia reușește să dea foarte greu și ceea ce în schimb costisitoare gravuri în aramă ale peștilor lui Salviani redau cu un verism impresionant. Studiosul bolognez era destul de conștient de acest lucru, încât să poată concepe o imprimare xilografică multicoloră, sau să pregătească unele ediții acuareluate³⁷. În orice caz, pentru integrarea xilografiilor ne ajută încă mii de desene, executate pentru el și păstrate în Muzeul Aldrovandian din Bologna. Calitatea xilografiilor a suferit mult din cauza cantității lor; ele depășesc cifra de trei mii (pentru a avea o proporție: jumătate aproape din totalul ilustrațiilor care vor apărea în cele 14 volume ale *Enciclopediei Universale de Artă*); o cantitate poate niciodată atinsă de vreo operă grafică. *Istoria naturală* a lui Aldrovandi a apărut după moartea lui, astfel că este o operă postumă, și a cerut pentru publicarea ei, față de cei 36 de ani ai operei lui Gesner, mai bine de 73 de ani, din 1595 pînă în 1668, fiind prin urmare o operă de mai multe generații în adevăratul sens al cuvîntului. Chiar și materialul, strîns de el, este produsul unei lucrări aproape universale de cercetare și documentare; multe din desene sînt copii de pe copii, unele realizate cu mijloace nu totdeauna optime, și în țările cele mai diverse. Din fericire, în afară de desenele care au supraviețuit, rămîne *corpus-ul* corespondenței, din păcate numai parțial editat, care constituie pentru Italia și un fel de sinteză generală, a istoriei gustului pentru fidelă mimesis științifică pe care o analizăm aici, numai din restrînsul punct de vedere al istoriei artei. 96

Din documentele editate, se poate urmări un *curriculum* al imensei culegeri de reproduceri făcute după natură. În 1570, după 12 ani de cercetări și execuții, acesta deținea 2000 de desene de plante, 2000 de animale, 4500 de minerale și pietre prețioase³⁸. De ele s-a putut servi Mattioli pe la 1560, plângându-se totuși de infidelitatea pictorului lui Aldrovandi³⁹. În 1571, în *Despre Cutremur* al lui Buoni⁴⁰, găsim această rară descriere a muzeului său:

Eu sînt ferm convins că el are în prezent și este pregătit să aibă în viitor puțini oameni în lume care să-i fie egali în profesia lui, dat fiind că a observat cu nobilul său talent, cu cheltuiala a mai mult de șase mii de ducați, cu ajutorul Principilor mireni și al Prelaților Bisericii și al oamenilor învățați din mai multe țări, cît și pe baza unor călătorii făcute de el în locuri apropiate sau depărtate; întocmai ca un nou Ulise, a văzut și a cules nenumărate lucruri naturale din care păstrează ori scheletul, ori desenul, făcut după natură, imitat excelent cu culori, inspirate de un protejat al său, numit Pictor al păsărilor⁴¹, excepțional cînd le reproduce după natură, de parcă nici nu aş spune că nu ar fi naturale în cutezanța de a le reda cu pensula, și atît de viu aşază lucrurile naturale în fața ochilor, încît uneori cei ce privesc rămîn înșelați neputînd distinge lucrul artificial de cel natural... Să știți... că cine intră în Muzeul lui Aldrovandi poate, fără să călătorească, să vadă ori adevărate, ori bine imitate prin pictură bogățiile mării, ale pămîntului, minerale adevărate, semiminerale, componente concrete, pietre prețioase, marmuri, pietre, plante întregi și părțile lor ca lacrimile, sucurile, fructele, florile, semințele, rădăcinile, scoarțele, lemnele prețioase, mirodeniile indienilor și plante neobișnuite ale lumii noi, dinții, coarnele animalelor, din țările foarte îndepărtate, animale patrupede domestice și fiare sălbatice, păsări, pești, cochilii, monștri 97 marini, șerpi: încît pentru a încheia, acest Muzeu

al său este ca un compendiu de lucruri naturale, aflate pe pământ și sub pământ, în aer și în apă.

În 1577, sau chiar înainte, Aldrovandi își mărturisește intenția de a reproduce cele 6000 de figuri „pe care le am pregătite“ deoarece o publicație științifică „fără figuri este o vanitate“⁴². În 1588⁴³, numără 300 de animale desenate și 7000 de plante. În 1595, în actul de stipulare a contractului cu editorul, care avea să-l părăsească în mijlocul acțiunii, după publicarea primului volum, reiese că au fost alese și executate cele 5400 de figuri destinate să ilustreze cele 7 volume care urmau să alcătuiască toată opera, iar din acestea 2000⁴⁴ erau gravate.

În momentul testamentului (1603)⁴⁵, (și aceasta explică grosolănia xilografiilor ulterioare, executate fără un control eficace, și, după moartea lui, în 1605, fără nici măcar prezența sa vlăguită), existau nouă dulapuri cu desene, numai în parte gravate, ca păsările și mineralele, peste 5000 de figuri, încă nepublicate. Deși amînată în timp, această documentație a cerut un ritm de muncă ce se poate calcula, în medie, la cel puțin 15 ilustrații — perfect finisate — pe lună, din partea pictorului, pe care el l-a avut la dispoziție pe o perioadă de peste treizeci de ani cu salariu în casa lui, ținînd seamă de desenele primite în omagiu, dar nu de acelea, poate și mai numeroase, trimise de el în schimb. Dar pictorul, știm acest lucru din scrisori, cînd era plecat în călătorie, cînd era bolnav, poate și din cauza unor accidente de muncă, deci munca sa era și mai presantă, ajungînd pînă la două-trei acuarele pe zi și la tot atîtea gravuri⁴⁶.

Preocuparea principală a lui Aldrovandi (un om atît de întreprinzător încît era capabil să adune în muzeul său chiar opere din arta *plumaria* mexicană, și atît de cinic, încît să le socotească „mai frumoase decît ale lui Apelles“), a fost aceea de a colecționa exemplarele cele mai rare și mai greu de găsit: de la șerpi, la păsările indiene, la „acvila vie“, la mult doritul vultur, pe care numai un prinț și-l putea procura și care i-a fost trimis în dar, întreg 98

și nevătămat, de la Florența, într-o ladă. Deci a menținut raporturi epistolare în mod continuu, a organizat schimburi de desene (în dauna omogenității ilustrațiilor și, mai ales, cum s-a spus, făcând numeroase copii). Pictorul lui era trimis în cele mai renumite muzee, și din aceleași muzee erau trimiși la el acasă pictori să copieze piesele cele mai rare din culegerea lui. S-a întâmplat chiar să se dea o mică atenție, pe furiș, pictorului, pentru a se obține în mod abuziv reproducerea. Momentul cel mai fericit al lui Aldrovandi era totuși acela când era martor direct al vieții animalului în libertate: așa cum s-a întâmplat în timpul pregătirii volumului asupra păsărilor care, tocmai din acest motiv, l-a costat foarte mulți bani „in variis peregrinationibus in diversas orbis regiones”*, împreună cu câțiva pictori și copişti; sau în acela despre viața insectelor, examinate tot în mediul lor natural. Dar să-l lăsăm pe Aldrovandi să vorbească la persoana întâi în latina lui simplă:

per vineta, agros, paludes montesque; pictor secum penicillum, amanuenses pugillares, et stylum ferebant: ille si quid caperemus, pictu dignum, pingebat, illi quod notatum erat dignum me dictante notabant^{47*}.

Am vorbit pînă acum de „pictor” ca de o entitate abstractă, din cauza insuficienței noastre documentații; dar în ceea ce-l privește pe Salviani, de exemplu, știm indirect că o parte din desenele lui a fost executată de un maestru, Plinio, care activa la Veneția; cît despre Aldrovandi, sîntem informați (chiar dacă o vastă cercetare în arhiva sa ar fi mai mult decît indispensabilă) că după ce l-a avut în serviciul său mult timp pe pictorul de păsări Giovanni Neri⁴⁸, s-a servit apoi de Lorenzo Bennini⁴⁹ și, din cînd în cînd, la Florența

* În diverse peregrinări prin diferite regiuni ale lumii”. (în limba latină în original)

* „Prin văi, ogoare, lacuri și munți, pictorul ducea cu sine creionul iar copişti purtau tăblițele și stilul; acela, dacă noi dădeam peste ceva demn de a fi zugrăvit, picta; acela notau ceea ce era demn de a fi consemnat sub dictarea mea”.

și la Toscana, de Ligozzi, pictorul ducelui de Firenze, în a cărei operă „*ut quo maximo fieri posset artificio, aves eae designarentur*”⁵⁰.**

Aldrovandi a putut să cunoască talentul mimetic excepțional al lui Ligozzi, vizitînd în 1577 colecțiile lui Francesco I dei Medici, care nu numai că a continuat, dar a și perfecționat orientarea științifică inaugurată în oraș de către Cosimo al II-lea. Dar să-l lăsăm din nou pe Aldrovandi să vorbească, în autobiografia lui, la persoana a treia, despre întîlnirea amicală cu suveranul:

A rămas la Florența timp de două zile și a vrut să-i arate în prima zi toate lucrurile ascunse din palat, unde s-a oprit trei ceasuri întregi, de față fiind Monseniorul (Bolognetti) și mulți medici pe care Alteța Sa îi chemase, și despre toate lucrurile pe care le-a arătat, a vrut să audă părerea lui Aldrovandi, arătîndu-i în plus și toate picturile executate după natură de *signore* Giacomo Ligozzi, cărora nu le lipsește decît spiritul: și îl rugă ca în dimineața următoare să nu plece la Roma, ci să vină în palatul său unde avea toate lucrările.⁵¹

Eruditul bolognez, în sala medaliilor, văzînd înșirate „cele o sută de păsări pictate de pictorul meu, descoperite și extrase din exemplarele mele”, ca și desenele lui Ligozzi, prin confruntare, a fost constrîns să-l declare „un alt Apelles”; și de atunci a regretat meru că n-a putut colabora cu el.

Desenele lui Ligozzi merită nu numai să fie cunoscute, ci să fie văzute direct⁵², sau cel puțin din reproduceri în culori. Fotografiate în alb și negru, dispar, aproape, ca entitate artistică; Ligozzi, ca și Danti (pornînd de la o cultură manieristă-tîrzie înrudită) și mai mult decît desenatorul lui Salviani, este convins că peștii, păsările, reptilele, nu au, ca desen și formă, o eleganță înnăscută proporțională, pentru a li se putea atribui o structură grafică riguroasă, atunci cînd sînt reproduse. Sînt, într-un sens, amorfe din punct de vedere ști-

** „Să fie desenate acele păsări cu o artă cît se poate mai măiestrită”.

listic, și schimbătoare. Dar tocmai de aceea, preocuparea sa este și mai scrupuloasă, diligentă și minuțioasă. În plus, poate fiindcă era de origine venețiană, lui Ligozzi i se potrivește, ca formă personală de atitudine față de natură, o idee exprimată de Dolce: aceea, anume, că dacă invenția și desenul depind numai de fantezia pictorului, culorile, în schimb, sînt o autentică creație a naturii: prin nuanțe, într-adevăr, „natura pictează (fiindcă chiar așa se poate spune) în mod diferit lucrurile însuflețite și pe cele neînsuflețite; însuflețite, cum sînt oamenii și animalele; neînsuflețite, ca pietrele, ierburile, plantele și altele asemănătoare, deși și acestea sînt în felul lor însuflețite, făcînd și ele parte din acel suflet care este numit vegetativ, care le perpetuează și le menține”⁵³.

Reproduse în culori, și privite în mapele lor, animalele și plantele lui Ligozzi, cărora din modestie nu le-a fost atribuită nici invenție și nici desen în mod excesiv, capătă dintr-o dată viață, plasticitate, se organizează în imagine de artă, cîștigă, datorită iluzionismului lor, o indiscutabilă superioritate de stil. Sînt exemplificarea exactă a adevărului maximei lui Aristotel, pe care am redat-o la începutul acestui capitol, și anume că arta reușește să transpună în sfera esteticului chiar și subiectul cel mai negativ din punct de vedere estetic: dar aici magia este numai opera culorii.

O tot atît de puternică exagerare a cromaticii, în detrimentul desenului, și o explicită „poetică” a frumosului colorat al naturii, pe baza căruia ar trebui să se exemplifice ilustrația, se află în lunga scrisoare a lui Aldrovandi adresată cardinalului Paleotti, pe care l-am mai citat. După ce a observat, cu o fermitate pe care puțini susținători ai culorii au avut-o înaintea lui, și care pare să anticipeze, cel puțin în parte, gustul pictorilor din școala lui Caravaggio pentru nuanțele locale ale diferitelor materii, că nuanțele sînt condiția primă a vederii, „neputîndu-se vedea nici un lucru, decît în măsura în care este colorat”, el continuă

01 astfel:

Spune Aristotel *quod accidentia maxime conferunt ad quodquid erat esse**. Culoarea este un amănunt inseparabil de substanță, fără de care nu se poate ajunge la cunoașterea unei compozitii, ea fiind o treaptă și un mijloc care laolaltă cu alte amănunte ajută la luarea de contact cu fiecare specie în parte. Cît este de necesar acest amănunt, și anume culoarea, este bine știut, fiindcă nu există ceva în această lume care să nu aibă nevoie să fie descris și redat prin culori pentru a avea o cunoaștere a sa...⁵⁴.

Aldrovandi, atît de sobru în efuziunile lui literare, se lasă în prada lirismului numai cînd i se întîmplă să vorbească despre misterioasa și magica cromatică a insectelor:

Emicat ergo Dei sapientia, etiam in minimis hisce animaliculis, quae cur ab ipso sint genita, rationem putat Hieronymus Cardanus, ornatum quemdam universi. Et reverbera sunt inter illa quamplurima, in quibus poene nullum non coloris genus conspicere licet, adeo ut doctissimum saepe Philosophum requirant, qui exacte colorum diversitatem discernat, et describat: pictoremque diligentissimum, qui singula membra tantillis in corpusculis, tantopere maculatis depingat, spectatoribus ob oculos proponat. Atqui quaeso est, vel philosophus, qui describere omnia in Papilione, qui obsecro pictor, qui delineare sese posse profiteri audeat? Bovem qui non possit: quis Pulicem, quis Muscam exacte? Quis Erucas, Cantharides, Curculiones? Plurima enim insectorum genera, haud aliter hac in Pavone pulcherrimo aliter observamus, soli observa nunc hunc, nunc illum colorem effundunt. Nam qui antea aereus videbatur, mox inclinantibus se paululum alis, aureus conspicitur, et rursum qui ad Solem caeruleus apparebat, si sub umbra transferatur,

* Că un amănunt îi conferă oricărui lucru o existență (în limba latină în original).

viridis videtur, adeo ad luminis vicissitudinem variatur^{55*}.

Merită osteneala să ne oprim un moment asupra acestui elogiu al „minusculului“.

Ilustrația științifică din *cinquecento*, după ce a avut în Leonardo un precursor extraordinar, dar din păcate fără urmași, și după ce a atins, prin Salviani, Mercati și Aldrovandi, o absolută fidelitate reproductivă grafică, mult mai importantă în rezultatele ei totale decât la oricare altă națiune (și, fiind vorba de acțiuni, cum s-a spus, colective, nu este datorită numai foarte abilitilor desenatori de peste munți sau gravurilor străini chemați să transpună în tipar desenele inițiale), după ce s-a entuziasmat de cucerirea realității tot astfel cum Riccio sau sculptorii Della Robbia se distrau să topească sau să ardă reproduceri de animale făcute după natură, își încheie ciclul întocmai ca un șarpe care își mușcă singur coada, de la macroscopic la microscopic, de la vulturul regal și de la elefant la purice, la muscă, la vierme. Și să fim atenți,

* Așadar, strălucește înțelepciunea lui Dumnezeu chiar și în aceste viețuitoare foarte mici despre care Hieronymus Cardanus consideră că rațiunea zămislirii lor de către creator poate fi explicată ca un fel de ornament al universului. Și există foarte multe reflexe în alcătuirea lor, în care se poate vedea aproape orice gen de culoare, astfel încât adesea ele ar pretinde unui filosof foarte învățat să deosebească și să descrie cu precizie diversitatea culorilor; chiar și unui pictor foarte îndeminat să fie în stare să zugrăvească fiecare membru din trupușoarele atât de mici acoperite cu atîta migală de pete și să le înfățișeze sub ochii privitorilor. Cine, rogu-vă, ar îndrăzni să pretindă că este posibil, chiar și pentru filosofi, să descrie toate trăsăturile unui fluture, ce pictor, mă rog, ar fi în stare să le contureze? Cel care n-ar putea să descrie un bou, cum să zugrăvească precis un purice sau o muscă? Cine să descrie omizile, cantharidele, gărgărițele? Căci noi observăm mai multe soiuri de insecte aidoma, cum se întâmplă și la păunul acesta foarte frumos care împrăstie cînd o culoare, cînd alta, mereu în alt chip, pe măsură ce își îndreaptă spre soare diferite părți ale sale. Căci el, care mai înainte părea de aramă, peste puțină vreme, dacă și înclină ușor penele, se arată a fi de aur și apoi din nou cel care în bătaia soarelui se înfățișă colorat în albastru, dacă se mută la umbră ne apare verde, astfel încît după vicistitudinile luminii schimbă mereu tot felul de culori“ (în limba latină în original).

Aldrovandi și Ligozzi, față de aceste animale mici sau de mărime obișnuită, au poate mai multă simpatie și mai mult interes decît față de toate celelalte creaturi ale universului: *Emicat ergo Dei sapientia etiam in minimis**. Insectele, nu vulturii sau păunii, sînt podoaba universului; frumusețea lor este superioară aceleia a patrupezelor; filosofului îi este greu să le descrie; poate nici Apelles nu ar fi capabil să le picteze. Musca, pe care în glumă sau pentru a rivaliza în abilitate mimetică cu pictorii antici, pictorii venețieni sau flamanzi au înserat-o într-un colț al pînzei, devine acum, din ornament, un fel de *opus magnum*. *Opus* care, mai presus de orice, nu se obține odată pentru totdeauna și în toată deplinătatea: aripile transparente par, cu schimbarea luminii, de aur, albastre, verzi, într-o înfinită, insesizabilă metamorfoză, la care nu ne rămîne decît să participăm ca eterni spectatori.

*

Pentru a valorifica în mod adecvat eventuala influență a acestor imense publicații — merit și orgoliu și azi, al colecționarilor și al bibliotecilor — asupra picturii și sculpturii contemporane, nu trebuie să uităm cererea continuă, de către artiști, pînă la impresionism, de „modele“, din natură. Cît timp arta a avut îndatoriri cu prevalență descriptive și narrative, preocuparea lor de a se documenta a fost înrobitoare. Avem, pentru scenele cele mai îndepărtate, o demonstrație limpede în faimoasele caiete de desene, ca acelea, cunoscute nouă tuturor, ale arhitectului Villard de Honnecourt, sau ale pictorului Jacopo Bellini, pline de însemnări făcute în legătură cu viețuitoarele și obiectele reale, așa cum dealtfel o găsim în culegerile de desene ale lui Pisanello și ale altor maeștri. În atelierele lor, desenele, schițele, cartoanele-modele erau considerate drept o comoară extrem de prețioasă. Dar, pentru secolele mai apropiate de noi,

* „strălucește așadar înțelepciunea lui Dumnezeu în cele mai mici amănunte“.

chiar dacă vom constata repetarea unor scheme, a unor elemente tradiționale și într-un oarecare fel mecanice, care determină forma rigidă a unor imagini, fie ele de animale sau de plante, de costume sau de arme, cercetarea iconografică a trecut cu vederea aproape total desenele științifice și cele din natură, chiar cînd acestea au fost culese ca modele pentru a se limita aproape exclusiv asupra derivațiilor din sculpturi, basoreliefuri antice. Este adevărat că aceste modele constituiau o enormă enciclopedie, prețioasă și pentru cele trei regnuri ale naturii, și capabilă de a invita la ulterioare observații zoologice și botanice (așa cum este cunoscut, a fost afirmat cu autoritate, de Sterling, că natura moartă renesantistă și barocă s-au născut tocmai datorită influenței frescelor și a mozaicurilor romane)⁵⁶. Cărțile științifice au trebuit, totuși, să constituie imediat un repertoriu, nu numai mai accesibil și mai ordonat, pe subiecte și pe grupe, ci și cu mult mai vast, astfel încît să se poată recurge la ele, chiar în cazul, deloc rar, al unor subiecte care să-și aibă originea în noile continente descoperite de curînd.

Cum s-a văzut, în *cinquecento* au existat deci două moduri bine definite ale exploatării științifice de a se ajunge la autentică fîntînă a sf. Patriciu: unul emotiv, fantastic, mai aproape de magie și alchimie decît de analiză și reflecție; celălalt, în schimb, aproape prozaic, într-un fel chiar arid, poate chiar paralizant, capabil pînă la sfîrșit de a demitiza și a depoetiza natura, dar extrem de bogat în posibilități decorative, apt de a sugera noi moduri de ambientare și foarte corespunzătoare nevoii tot mai declarate (pentru al cărei foarte limpede exemplu poate fi nu numai literatura științifică, ci și cea teologică) a unei documentații precise pretutindeni, a unei întoarceri la adevărul obiectiv, a unei oneste și indiscutabile acribii filologice. Tocmai cînd apărea în arta sacră, pe urma asprelor dispute în jurul valorii reprezentărilor religioase, preocuparea de a le da fidelitate istorică și literară⁵⁷, iată că se răspîndește, ușurată de

mediului natural, a climei, a anotimpului, fidelitate pe care de altfel omul crudit, interesat acum în călătoriile lui să viziteze principalele muzee științifice, fie doar numai pentru a rămîne credincios modei, putea să le controleze *in loco* sau pe viu.

Acest proces, mai mult spiritual decît vizual, are o consecință extraordinară în schimbarea însăși a peisajului, care din fundal sau mediu pasiv, așa cum rămăsese aproape în tot timpul *quattrocento*-ului — să ne gîndim la naivitatea și la irealismul mărilor în furtună, sau al altor cataclisme naturale reprezentate pe atunci — devine un protagonist tot mai viguros și convingător. Începe să reapară viziunea Alpilor, adesea reînsuflețită de o autentică nostalgie, ca la Tițian; solul, chiar de la Mantegna, se îmbogățește cu ierburi, cu animale, cu pietre redată în amănunt, în caracterele și formele lor cele mai caracteristice; vegetația devine atît de agresivă, încît satul, orașul, se transformă în ceva eremitic, o insulă umană într-un mai larg context nelocuit. Iar copacii se umplu de calități și de aspecte; chiar și culorile lor încep să urmeze schimbările anotimpurilor, astfel încît pînă și compozițiile pastorale vor căpăta, tocmai prin acest respect față de prefacerile din natură, chiar în arcadia lor, ceva patetic și convingător. Colinele și cîmpiile sînt analizate cu cruzime superioară aceleia a cartografului și a geologului; nu este nepotrivit să amintim că marii artiști, ca Breughel, au lucrat inițial aidoma cartografilor. Cerurile se însuflețesc cu nori, sînt o scenă a unor întîmplări cosmice ale aurorei și apusului. Tot mai frecventă devine reprezentarea nopții.⁵⁸ Natural, procesul este discontinuu: dar tocmai pentru că din cînd în cînd este dintr-o dată reanimat de noi interese naturaliste, chiar, poate, în raport cu marile noutăți științifice și de librărie.

Trebuie să mai ținem seamă și de un alt aspect al problemei. Deși identificarea artei cu știința, în *cinquecento*, așa cum a fost propusă mai ales de noi, pare ca o teză puțin ingenuă, este sigur că aceas-

tă capacitate de observare a realității de către pictorii Renașterii, a fost extraordinar de puternică. Trebuie să se fi născut de aceea aproape o întrecere spontană între artiști și oamenii de știință pentru cercetarea celor mai ascunse și mai neobișnuite produse ale naturii; și în unele cazuri, cum ar fi, probabil, în atelierul pietrelor semi-prețioase, din Florența⁵⁹, artiștii au obținut lauri. Noi dorim, acum, să ne oprim numai asupra unui episod. Vizitatorilor din multe expoziții dedicate artei din *seicento*, le sînt familiare cerurile înstelate, cu aștrii perfect așezați pe firmament, ale cristalinelor nopți ale lui Elsheimer⁶⁰. Sînt operele unui flamand, da, dar pictate la Roma. Totuși, cred că puțini au subliniat importanța datei lor: 1609. Acum, aceste mici și minuțioase picturi, în care cerul are un rol atît de important și, spre deosebire de nocturnele lui Savoldo, ni se prezintă cu fidelitatea unui atlas solar, dobîndesc o remarcabilă prioritate istorică dacă ne amintim că 1609 este tocmai anul invenției lunetei lui Galileu. Invenție nu în întregime a sa, este adevărat, deoarece ajunsese la urechea lui cu zece luni înainte, „un oarecare zvon că ar fi fost fabricat de un flamand un ochian cu ajutorul căruia obiectele, deși foarte îndepărtate de ochi, se vedeau în mod distinct ca și cum ar fi fost aproape, și în legătură cu acest efect, cu adevărat demn de admirație, se povesteau unele experiențe, pe care unii le credeau, alții le negau.”⁶¹ Și trebuie să recunoaștem (în dauna actualizării astronomice și tehnice a lui Elsheimer, dar nu desigur a artei sale) că aștrii săi sînt numai cu puțin măriți, văzuți poate numai cu o singură lăntilă de ochelari sau de-a dreptul cu ochiul liber. Dar rămîne faptul esențial al coincidenței între un artist atît de fin și un om de știință atît de mare, care privesc, noaptea, același cer, cu același interes și o aceeași scrupuloasă necesitate de documentare.

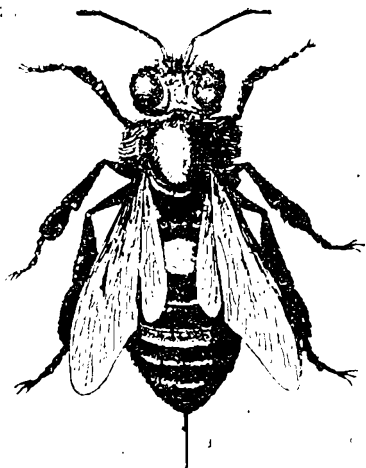
Ținînd seamă de autonoma capacitate de observație a artiștilor, rămîn greu de identificat, la prima vedere, eventualele derivații din marile tablouri gravate sau xilografiate de alți desena-

tori pentru oamenii de știință, mai ales fără a avea permanent la îndemână necesarul de microfise, registre și mai ales seria ciclopică a volumelor lor adunate într-un singur dulap. Dar este vorba de o confruntare, care va fi făcută fără îndoială înanii următori și care va da unele deziluzii și desigur multe indicații asupra modului în care ei au construit o povestire și o alegorie, și chiar asupra curiozității sau a comodității micilor sau marilor maestri. Dar încă de pe acum pare destul de probabil ca în studiile artiștilor, chiar din cauza presiunilor și a sugestiilor celor care comandau o lucrare, cărțile acelea să nu lipsească deloc.

Mai ușor, în schimb, prin caracterul excepțional al punctului de vedere — ca să spunem astfel — este să precizăm mai puțin numeroasele exemple de artiști care în prima parte a *seicento*-ului și-au însușit rezultatele observațiilor făcute la telescop și la microscop, și le-au aplicat imediat. Este cazul, ilustrat de Panofsky (genial precursor și în aceste curioase cercetări), al lui Cigoli⁶², care în entuziasmul prieteniei și corespondenței cu Galileu, nu numai că a început să observe petele solare dar, chiar în una din capelele cele mai sacre ale Creștinătății, la *Santa Maria Maggiore*, fără a se gândi la implicațiile teologice și la discuțiile în vigoare asupra substanței planetelor, a pictat, la picioarele *Imaculatei Concepțiuni*, luna cu craterele și văile ei, văzute prin telescop: o discutată realitate extraterestră pusă alături de un simbol tot atât de discutat.

Este cazul difuzării rapide, mai întâi pe stemele familiei Barberini, apoi în orice fel de reprezentare a unei astfel de insecte, a diformeii și respingătoarei macroanatomii a albinei-regină, văzută la microscop⁶³: care fiind atât de realistă, apare destul de greu de interpretat ca o inertă emblemă dinastică. Într-adevăr, valorii ei totemice, să spunem astfel, i se substituie o valoare demonstrativă.

Într-un sens, succesul albinei barberine s-a limitat la numai cîțiva ani. Deja în ornamentarea plastică a Palatului, treptat, de la imaginea 108



Albină la microscop (din Apiarium de F. Cesi, Roma, 1625).

microscopică se revine la aceea schematică, mai tradițională.

Desenul tehnic, ca orice formă de mimesis, este totuși și o tehnică, preocupată nu numai să reproducă în mod indiscriminat, ci și să sublinieze unele aspecte specifice ale realității. Din acest punct de vedere este evident că influența ilustrării tratatelor naturalistice a fost mai vastă și mai determinantă. Ea a atras privirea pictorului asupra strălucirii diverse a pielii, a scoarței, a unei coaje, a frunzei, a fructului, dependent de prospețimea și maturitatea lor, mai redusă sau mai accentuată, și asupra leziunilor datorate bolilor sau operei distrugătoare a insectelor. A dat, fiecărui fir de iarbă, nu numai o individualitate de erbar, ci și o prezență vie. Fiecare frunză din vestitul *Coș cu fructe* al lui Caravaggio din Pinacoteca Ambrosiana, are o istorie care ar putea fi reconstituită de un botanist: istoria unor ploii, unor molci, unor insecte pătrunse în pulpa fructului, a multor ore, mai ales, petrecute într-o cameră atât de încălzită încât să veștejească frunzele îndoiindu-le, deși fuseseră înainte spălate bine. Un măr, o pară, o

boabă de strugure, o frunză, pentru cine le examinează nu atât ca stil, ci în spontaneitatea lor, rămân inconfundibile dintr-o mic, sînt caracterizate fizic și cine optează pentru o specificare a lor apreciază mai mult legumele alterate, decît pe cele sănătoase.

Este adevărat că același Caravaggio privește astfel chiar și stofele, și mai ales sufletul personajelor sale; dar ar fi o greșeală să schimbi *agudezas* ale lui de botanist cu un generic gust naturalist. Chestiunea este alta: în cadrul „naturalismului” general al maestrului, avem paranteze de adevărat naturalism științific. Am spus acuitate de botanist: dar capul Meduzei, cel puțin, cu șerpii reprezentați într-un mod cu totul altul decît generic, sprintenii țapi ai sf. Ioan-copil și peștrițele pene ale aripilor zeului Amor triumfător, ne lasă să bănuim că și animalele (de diverse tipuri) ar atrage privirea lui, aproape de ilustrator de profesie. Nu întîmplător am folosit acest cuvînt. Bellori ne vorbește de o specializare a lui în adevăratul sens al cuvîntului „în flori și fructe”, pentru care motiv el ar fi găsit la Roma o armonioasă preocupare comună cu Cavalier d’Arpino⁶⁴. Este adevărat că exegeții moderni ai lui Caravaggio au interpretat aceste cuvinte ale biografului din *seicento* în sensul de „natură moartă”. (Bellori afirmă în mod ambiguu că grație tînărului maestru, flori și fructe „au dobîndit un farmec infinit, care încîntă și astăzi”, ceea ce s-ar putea spune și despre ghirlandele decorative din fresce). Nimic totuși nu ne împiedică să presupunem că, în timpul călătoriei lui din valea Padului pînă la Roma, s-ar fi oprit cîteva ceasuri la Bologna, la Adrovendi, și că la Florența, unde șederea lui înainte de 1590 a fost poate mai puțin scurtă⁶⁵, tînărul Merisi a fost curios să vadă și muzeul natural al Medicilor unde erau expuse în ordine seriile de gravuri și acuarele reproducînd toate speciile naturale, cunoscute de toți cercetătorii. Cînd se compară un desen, ca acela reproduș aici în culori, al lui Ligozzi, reprezentînd o ramură tăiată dintr-un smochin (unde afecțiunile multiple ale frunzelor 110

și structura lor fizică sînt studiate atît de sîr-
guincios și cu pasiune) cu „coșurile“ tinărului
Caravaggio, și ne gîndim la coincidența trecerii
lui prin Florența, tocmai cînd aceste uimitoare capodo-
pere de *mimesis* științifică erau abia de curînd rea-
lizate, simțim tentația de a-l vedea alături de
Ligozzi, aplecat asupra foi abia acuarelate de
colegul lui mai vîrstnic, înmărmurit și hotărît
să-i fure secretul și să-l perfecționeze.

În orice caz, pasiunea aceea de tinerețe a lui
Caravaggio a fost poate un exemplu excepțional,
dar nu de generalizat, al influenței pozitive a
tehnicii grafice exercitate asupra artei, ce-l face
pe artist aproape să dispară în spatele modelului
său. Dar această clipă fericită de întîlnire între
artă și știință, asupra căreia ne urăm ca cercetă-
rile ulterioare să proiecteze în curînd mai multă
lumină, poate fi de ajuns ca să ne amintim că în
acel amestec de tendințe care definește sîrșitul
secolului al XVI-lea italian, naturalismul are o
rădăcină religioasă și o alta științifică; la Cara-
vaggio, într-o anume perioadă și în anumite
motive ale sale apar convergente, iar în alte cazuri
se despart și chiar se opun, rămînînd totuși com-
ponente esențiale și constitutive ale culturii
timpului.

DE LA „COMIC“ LA „GEN“

Brueghel a reușit cu extraordinara lui ușurință să treacă de la ucenicia cartografică, de ilustrator științific, la o tematică populară, de viață cotidiană: de la natura fizică, vegetală, la realitatea umană, examinată și la nivelele sociale inferioare. La Caravaggio, care a fost la rîndul lui o extraordinară excepție, primele scene de gen comportă în schimb abandonarea oricărui interes pentru natură, negarea oricărei ambianțe; fundalul dispare cu totul, sufocat în umbră sau substituit de largi spații monocrome. În Italia, dar aceasta poate să apară surprinzător numai celui ce uită condiția precumpănitor morală, eroică, idealizantă în sens aulic și ciceronian a primei Renașteri, a fost foarte greu, aproape imposibil, să se ajungă la o reprezentare a vieții cotidiene a tuturor claselor sociale, avînd aceeași neîndurătoare forță documentară a gravurilor de pești, de animale, de minerale. Cu alte cuvinte, insectele au fost prețuite ca motiv de artă mai mult decît sclavii, decît țăranii și muncitorii. Și totuși, în secolul al XIV-lea, la Giotto, la sienezi, această dificultate nu exista deloc, sau aproape deloc. Într-adevăr, în orice istorie a picturii de gen, se pornește de la secolul al XIV-lea italian, pentru a ni se atribui nouă prioritatea acestei specii de realism social¹. Panorama se schimbă radical după aceea. Ba chiar, dacă există un spațiu în care a fost mai puternică înfruntarea în domeniul gustului, între Renaștere și antirenaștere, 112

este tocmai scena de gen. Dificultățile teoretice, politice, religioase, întâlnite de pictorii de „gen“, îi fac să merite deci ceva mai mult decât slabele referiri din capitolele precedente, și pentru că constituie un capitol central în istoria culturii italiene, între secolele al XV-lea și al XVII-lea, și pentru că au contribuit să o detașeze și să o opună în mod tipic lumii de dincolo de Alpi. Aceleași dificultăți, chiar dacă la început mai puțin accentuate, au existat și în Franța², unde polemica a devenit ulterior mai aspră.

Cauzele au fost complexe și variate. Pe de o parte era prevalența tradițională, care a dominat o bună parte a secolului al XVI-lea, a comenzilor religioase, deci cu subiect sacru, asupra celor ale laicilor și persoanelor private; acestea din urmă, dealtfel, au aparținut timp de mai multe secole exclusiv sferei restrinse a Curților sau a oligarhiei economico-politice, și au colecționat opere aproape totdeauna ocazionale și de cele mai multe ori alegorii sau portrete. Educația lor umanistă îi conducea, mai mult, la acțiuni prestigioase, ca însărcinarea dată nui maestru vestit de a se conforma modelui mitologice dominante. Din partea artiștilor înșiși, obișnuiți cu sistemul mecenatismului, care îi pune în afara concurenței economice, această condiție, în loc de a fi socotită limitativă, era foarte apreciată, pornind de la presupunerea că „cea mai mare operă a unui pictor ar fi istoria“, „opera cunui pictor poate fi uriașă ... dar ... un merit mai mare decât orice colos îi conferă istoria“³. Această concepție, elaborată în *quattrocento*, este magnific exprimată, în chip de sinteză, într-o conferință a lui Félibien⁴, citată și comentată pe drept cuvânt de Rensselaer W. Lee în studiul lui fundamental asupra raporturilor dintre pictură și poezie⁵:

Pictorii, în măsura în care se ocupă de lucrurile mai dificile și mai nobile, ies din ceea ce este mai josnic și mai comun, și se înnobilează cu o lucrare mai ilustră. Astfel, cel ce face în mod perfect peisaje este superior celui ce nu pictează decât fructe,

flori și cochilii. Cine pictează animale vii este mai demn de stimă decît cei ce reprezintă doar lucruri moarte și fără mișcare și deoarece figura omului este cea mai desăvîrșită creație a lui Dumnezeu pe pămînt, este tot atît de sigur că cel ce se face imitator al lui Dumnezeu, pictînd figuri umane, este mult mai lăudabil decît toți ceilalți... Dar un pictor care se limitează să facă doar portrete, nu a atins încă această perfecțiune a artei și nu poate pretinde cîntea pe care o merită cei mai înțelepți. Pentru a o merita, trebuie să treacă de la o singură figură la reprezentarea mai multora împreună, trebuie să se ocupe de istorie și de mitologie; să reprezinte acțiuni mărețe, întocmai ca istoricii, sau subiecte plăcute, ca poeții; și mergînd mai departe, trebuie să știe să acopere prin compoziții alegorice, sub vîlul basmului, virtuțile oamenilor mari și misterele cele mai elevate. Se numește un „mare pictor“ cel ce știe să îndeplinească asemenea lucruri.

Alegerea subiectelor de pictat și ierarhia lor era transferată astfel pe un plan moral, în relație cu platonismul general⁶, și considerată aproape ca o consecință a unei virtuți sau a unui viciu de caracter, exprimată de un pictor prin asemenea alegere. Subiectul și nu calitatea stilului împarte artiștii în clase. Și prin urmare este natural ca aproape toți maștrii să caute să picteze scene din istorie, cu atît mai mult cu cît criticii care îi însoțeau erau de acord să declare că numai în istorie și-ar fi putut revela calitățile lor inventive; cu toate că alte izvoare antice, reluate cînd și cînd, arătau în mod polemic că în ornamentație, mai ales, în *grotesche*, fantezia devine liberă și spontană⁷.

Preamărirea istoriei „ca suprem gen de artă“, depinde istoric nu numai de ierarhia creaturilor neoplatonismului, cît și de cea mai veche și faimoasă opoziție între tragedie și comedie, disputată mai ales în *Poetica* lui Aristotel — deși, în realitate, fusese propusă de Platon, care clasificase foarte net toată poezia în „serioasă“ și „ușoară“ (Leg. 81.) condemnînd din rațiuni morale comi- 114

cul, cum avea să se întâmple în Europa evului mediu și a Renașterii, recunoscându-i cel mult funcția de „divertisment inofensiv“ (Leg. 816). Tot astfel (dar cu intenția de a apăra comicul de acuzația de imoralitate, motiv pentru care este detașat de satiră și de invectivă și transformat mai degrabă într-o cronică a vieții cotidiene), Aristotel opune imitația comică a unor „subiecte mai degrabă joșnice, totuși neincluzînd orice fel de urîtenie, ci numai acel aspect al său care este ridicolul“ (Poet. 1449, 32—34), idealizării „eroice“ a tragediei. El observă totuși, într-un fel care antrenează multiple consecințe, că poezia „s-a diferențiat în funcție de temperamentul specific al diferiților poeți: deoarece poeții care aveau un suflet elevat reprezentau acțiuni nobile și personaje nobile, iar ceilalți, care aveau un suflet mai puțin elevat, reprezentau acțiuni ale unor oameni de nimic“.

Nu ajung totuși numai ideile lui Platon și ale lui Aristotel pentru a explica de ce această distincție literară și ierarhică de genuri a fost aplicată picturii și sculpturii. Cu atît mai mult cu cît problema cea mai direct și tradițional legată de artele figurative, aceea a noțiunii de *mimesis*, după Aristotel, privește în mod mai special comicul și nu tragicul, în care prevalează în schimb necesitatea idealizării; astfel că într-un anumit sens ar fi fost mai logic ca teoria figurativă și teoria literară să fie diferențiate, în baza scopurilor lor mai specifice, în loc să întreprină o atît de nesănătoasă dihotomie în sinul lor.

Pentru a înțelege situația medievală și renașcentistă, trebuie să transferăm pe un plan religios întreaga problemă. Or, în timp ce tragedia este compatibilă, atît ca stil, cît și ca structură narativă, cu cultul (și o arată difuzarea însăși a dramei liturgice), comicul, ca subiect și ca stil, iese complet din sfera sacră, chiar cînd nu este licență, polemică antieclesiastică (așa cum a fost în genere în evul mediu). Noi uităm, prea des, că avem în spate mai mult de un mileniu și jumătate de reală teocrație, și chiar discuțiile asupra limitelor autorității Bisericii și Imperiului s-au des-

fășurat cu convingerea că atît una cît și cealaltă autoritate s-au născut din una și aceeași investitură sacră. Comicul este deci analog, ca ferment polemic, cu demoniacul, cu magicul, cu superstiția, cu păgînismul rustic, cu tot ce, în sfîrșit, nu se includea în cadrul autorității constituite. Iar victoria comicalui, ca și a reprezentărilor profane, care, după cum vom vedea, se conectează în pictură și în arte, a coincis cronologic cu înfrîngerea teocrației în Europa. Aceasta explică și violența acuzațiilor îndreptate împotriva primilor artiști care au îndrăznit să picteze naturi moarte, flori, scene din viața cotidiană, în loc de compoziții sacre (și de multe ori cu convingerea libertină, și într-un sens, areligioasă, că între un subiect și altul nu ar fi o diferență de calitate).

Totuși trebuie să amintim că pictura și sculptura erau arte costisitoare și că cereau un utilaj de atelier și de lucru considerabil. De aceea, ele au putut intra numai tîrziu în lupta profanului împotriva sacrului, pentru care vom da cîteva exemple; și le-a trebuit mult timp pentru a-și însuși în parte tematica elaborată de comicul literar și de cel *giul-laresc*, în așa fel încît evoluția lor în acest cadru de gust nu ar fi posibil de înțeles fără o preliminară digresiune extrafigurativă.

*

Această digresiune este de asemenea indispensabilă pentru a elimina imediat o prejudecată: aceea că în evul mediu comicul nici măcar nu a existat. O astfel de idee se datorează numărului redus de documente și texte, dar în mare parte chiar imaginii medievale, care este dată doar parțial de artele figurative⁹, unde (cu excepția unor foarte puține obiecte de uz casnic și mai ales feminine, ca pieptene, casete, oglinzi, fildeșuri) nu găsim decît subiecte biblice sau devoționale, sau reprezentări de simboluri și dogme religioase. Această limitare este desigur datorată în mare parte faptului că în ceea ce privește continuitatea sa, aproape numai Biserica a știut să ne păstreze și să ne transmită operele de artă vechi, în timp ce 116

comorile familiilor particulare s-au pierdut și distrus, iar piesele de orfevrărie au fost topite pentru a extrage din ele aur și argint. Totuși, dacă o producție cu caracter profan ar fi fost bogată și importantă din punct de vedere comercial în secolul al XIII-lea ca și în al XVII-lea, am fi avut desigur o moștenire mai mare. Din puținele obiecte rămase rezultă că în evul mediu îndepărtat, profanul se limitează aproape în mod exclusiv la sfera darurilor nupțiale și a zestrei feminine, unde prevalează tema zeiței goale¹⁰, aceeași care se va răspîndi, tot pe mobile și obiecte matrimoniale, pe paturi nupțiale, în casete, lăzi etc., în epoca gotică-tîrzie. Dacă datorită unei continuități iconografice tradiționale (este vorba de teme păgine) sau datorită unei afinități de subiect, e greu de stabilit. În orice caz, latura ceremonială este prezentă și aici și nu poate fi trecută cu vederea. Nudul este într-adevăr, întotdeauna, un semn de fecunditate.

În sfera tematicii literare și teatrale, aportul adus de comic este în schimb foarte important și ușor de certificat în aspectele sale de inovație, printr-o confruntare între ultimele creații scenice și nuvelistice din epoca elenistică și primele reluări neolatine și vulgare. În plus, deoarece comicul nu este o trăsătură fixă, care să se regăsească în mod static la un obiect, temă, intrigă scenică, ca facultate naturală, ci este un proces psihologic, care cu o mai mică sau mai mare spontaneitate declanșează o răsturnare emotivă, de la tensiune la ilaritate; evul mediu ne-a lăsat moștenire prin transmisiune orală multe teme sau imagini care, în mod spontan, ne stîrnesc rîsul în urma unor procese psihologice, intuitive, imediate, care se desfășoară inconștient: aproape cum se întîmplă la vederea unei vignete a unui cunoscut umorist. Verigile lanțului, în acest caz, nu sînt eliminate, ci rezumate de o lungă obișnuință. Astfel că ne găsim adesea în strania situație de a rîde fără a ști de ce. Nu este exclus ca la origine aceste teme să fi fost legate cu unele forme de polemică antireli-

117 gioasă (de exemplu, călugărul care se ghidește

la masă, sau seduce fetele de la țară), sau să derive în mod direct, caricaturizate, din riturile, aproape mistice, de curtoazie și cochetărie, atestate printre altele în cunoscutul *Roman de la Rose*, care par să fi avut o bază conștient eretică (din care cauză tezele lor au fost condamnate de biserică)¹¹. Alte idei, ca aceea a iubirii libere, scumpă teatrului, au dat loc ocazional revoltelor populare¹². Cine cunoaște, într-o măsură istoria ereziilor, nu va găsi doar pur și simplu umoristică o afirmație poetică de felul acesta:

*Nature n'est pas si sote
Qu'ele faist nestre Marote
Tant solement por Robichon
Se l'entendement i fichon,
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrette;
Ains nous a fait, bian fils n'en doutes,
Toutes por tous et tous por toutes,
Chascune por chascun commune
Et chascun commun por chascune*¹³.*

Nu există nici o îndoială, dealtfel, că *giullaria*, canțona, nuvela, nu numai că au contribuit mai mult decît literatura la răspîndirea idealizatăului tip de eleganță și artificială frumusețe feminină a goticului, și la satirizarea lui, chiar preamărindu-l, după aceleași formule, ale curtezanei urîte și diforme, sau ale bătrînei; dar au avut un fel de înclinație înăscută de a se atașa temelor celor mai scabroase, fie sub aspect sexual, fie sub aspect moral, religios sau politic. Timpul, desigur, le-a răpit semnificația și agresivitatea. Dar nu ar fi

* „Natura nu a fost atît de preastă
Încît să fi dat viață Marotei
Numai pentru Robichon
Dacă ne gîndim bine
După cum nici Robichon nu a fost făcut pentru
Meriete,
Nici pentru Agnes nici pentru Perrette;
Fără îndoială ea ne-a creat astfel
Toate pentru toți și toți pentru toate,
Și fiecare să aparțină oricui.
(în limba franceză în original).

cu totul imposibil ca o înregistrare a temelor preferate de arta *giullari*-lor să poată într-o zi să contribuie, de exemplu, chiar și la o distanță de secole, la interpretarea multora din scenele enigmatice țărănești sau burgheze din picturile flamande și olandeze, cum au făcut proverbele. Practic, aceste teme continuă să subsiste și azi: nouă ne este suficient să subliniem că este vorba destul de des de motive cu totul ignorate de teatrul antic: cum ar fi tema cochetăriei și a curtării unei femei, care culminează cu figura unui antierou, Don Giovanni, sau cu masca slujnicei și a țărănuței, cu totul modernă. Alte teme au subsistat în forme populare de spectacol, ca *variété*-ul, circul, comicul cinematografic din primii ani ai secolului nostru: datul peste cap (tot ce poate fi mai anticavaleresc), despuieră, dialogul obscen etc. „Tortele aruncate în față“, care ne fac și acum să ridem la cinecluburi, au probabil un precedent în scena din *Dulcitius*¹⁴, a lui Rosvita, în care protagonistul, „amator de plăceri“, guvernator al orașului Tesalonic, sedus de frumusețea celor trei fecioare, Agape, Chionia și Irene (care, cu ușoară aluzie simbolică par să personifice Caritatea, Puritatea și Pacea), caută să le îmbrățișeze în bucătăria unde sînt ținute prizoniere și, adio puritate, dacă printr-o intervenție miraculoasă mintea lui nu s-ar fi întunecat într-atît încît să-l facă să ia în brațe fundurile oalelor, în loc de acelea ale femeilor.

Irene Priviți, Smintitul acela și-a pierdut mințile; și crede că poate să profite de noi.

Agape Ce face?

Irene Cînd strînge dragăstos la piept oalele, cînd mîngîie și împarte dulci sărutări tigăilor și tingirilor.

Chionia Ah, ce ridicol!

Irene Față, mîini și haine sînt așa de murdare și pătate, că s-a înnegrit cu totul: pare un etiopian¹⁵.

Concluzia este tot atît de simbolică ca și numele
119 fecioarelor: în loc de puritate, violentul agresor

are de-a face cu murdăria. Pentru a gusta toată semnificația situației, trebuie să amintim că asociația între păcat mortal și murdăria fizică era atât de puternică în creștinismul primitiv că, cel puțin la Ravenna, era obiceiul ca omul păcătos, care voia să se purifice, să fie obligat să facă o baie, apa fiind element de spălare chiar și spirituală¹⁶. Ambivalența scenei este deci totală: poate fi citită ori ca episod comic, ori ca episod moralistic. Totuși episodul care urmează oferă cu greu posibilitatea unei alte interpretări decât cea bufă: și astfel, situația existentă în comedia clasică s-a transmis în Renaștere:

Gărzile Cine este obsedatul acela, sau demonul acela care vine? Să fugim !

Dulcizio Hei, gărzi, unde fugiți? Opriti-vă; așteptați-mă. Gărzi, arătați-mi drumul, cu opaițele, la camerele mele de dormit.

Gărzile E glasul stăpînului nostru; dar chipul e al diavolului. Nu ne oprim, să ne grăbim să fugim; fantoma asta vrea să-și bată joc de noi.

Dulcizio Mă voi duce la palatul imperial și voi spune miniștrilor că ați ris de mine.

Cu culta călugăriță benedictină Rosvita (al cărei interes umanistic atestă, încă o dată, importanța centrelor monahale feminine de origine imperială și princiară, ca instrumente de transmisie și conservare a civilizației antice) ne aflăm în a doua jumătate a secolului al zecelea. În general, cele șase reprezentări ale sale sînt socotite primul nou exemplu de teatru după un mileniu, adică după Seneca. Și evul mediu, se spune, ar fi ignorat cu totul jocul scenic, adică forma cea mai evoluată a comicalui. Ceea ce nu este adevărat. Dacă multe documente par să ateste dispariția teatrului, altele și mai importante denotă o foarte vie persistență a acestuia. În mai multe orașe, printre care Padova, unde în secolul al XIV-lea va renaște tragedia prin meritul lui Mussato, edificiile antice sau locurile destinate spectacolului au continuat să 120

fie proprietate comunală și să-i găzduiască pe *giullari*, serbările publice, petrecerile¹⁷. Dai s-au transmis cu fidelitate și tipuri mai puțin importante de spectacol: ca mimul convivial, răspîndit peste tot, și pe care îl va prelua și Ruzzante în secolul al XVI-lea. Exemplul cel mai de seamă, și de interes extrem și pentru că ne lasă să întrevădem și să înțelegem, pe mimii cei mai vechi, este *Cena Cypriani*¹⁸ necesitînd pentru executare, o companie numeroasă, cu costume, recuzită, măști, și din care se cunosc mai bine de 54 de transcrieri și relaborări: probă a unui succes de durată. După text, reprezentat la Roma în august 876, la curtea papei Giovanni al VII-lea, a defilat prin fața invitaților o serie de personaje ilustre, descrise de un prezentator bîlbîit, cu un joc continuu de aluzii simbolice, dar atît de lipsite de orice moralism serios, încît ajungea să atingă uneori cel mai mare grad de ireverență: „Eva se așază pe o frunză de smochin; Samson pe o coloană, iar Isus bea vin de stafide”¹⁹. Și totuși în text adie în mod concret un aer de fast pronunțat și de clasicitate, și totul sugerează o extraordinară eleganță ceremonială. Textul acestei *Cena Cypriani* amintește acele conversații imaginare între personaje din secole diferite avînd un model strălucit în dialogurile lui Lucian, care pentru absurditatea lor au scandalizat pe sf. Girolamo, și pe care le știm tipice repertoriului mimie antic tîrziu. Și într-adevăr punctul de plecare al teatrului *giullaresc* medieval a fost, în mod sigur, ultimul teatru al antichității, pantomima caracterizată de predominarea dansului, de exagerata gesticulare tinzînd spre acrobație, de disputa dialogată.

Revenind la Rosvita, ea este așadar poate prima autoare cunoscută de noi care a încercat să pună comicul, care prospera într-o sferă proprie și obținerea succese periculoase, în serviciul moralei. Iată ce scrie ea, spre confirmarea tezei noastre, în introducerea comediilor sale:

Sînt mulți catolici care, seduși de eleganța stilului, preferă deșertăciunea cărților păgîne, uti-

121 lității Sfintei Scripturi. Și mai sînt alții care, deși

credincioși Sfintelor Pagini și plini de dispreț față de operele păgînilor, nu pregetă să citească adesea comediile lui Terențiu; astfel că, desfălin-du-se cu cuvintele lui, își întinează sufletul în cunoașterea lucrurilor necurate. De aceea eu... mărturisesc că imit în scrierile mele un poet pe care mulți își îngăduie să-l citească, și am făcut asta pentru a celebra, în măsura talentului meu neînsemnat, lăudabila castitate a fecioarelor, și am folosit aceeași formă de compoziție de care s-au servit cei vechi pentru a reprezenta necuviincioasa lipsă de pudoare a femeilor desfrîinate. Un lucru mă tulbură însă și mă face să roșesc de rușine: că natura acestei opere m-a făcut să-mi folosesc spiritul și condeii pentru a zugrăvi o materie interzisă urechilor noastre: nebunia dezgustătoare a iubirilor nepermise și înșelătoarea duioșie a convorbirilor drăgăstoase. Dar dacă eu, din pudoare, aș fi trecut peste aceste lucruri, pe de o parte nu mi-aș fi putut pune în practică talentul, pe de alta nu aș fi putut să arăt cu convingere, pe cît îmi stă în putere, meritul sufletelor neprihănite²⁰.

Putem zîmbi, dacă vrem, la evidentul conflict psihologic între dorința lucrului prohibit și nevoia de a-l justifica, ce caracterizează această pagină a Rosvitei: dar ea rămîne unul din cele mai emoționante indicii asupra dificilei situații a celui care îndrăznește să iasă din domeniul rigid al sacralității. Practic, nu există o alternativă intermediară între tragedie și comedie, între stilizare simbolică (pentru mulți, cum spune Rosvita, nesatisfăcătoare) și naturalismul viu, capabil încă de a impune unele caractere. Cine opta pentru al doilea, ieșea din societatea constituită, înceta să aparțină ca literat și ca artist unei anumite condiții sociale, devenea din punct de vedere estetic fără cetățenie, fără lege și fără drepturi. În plus, acest lucru era posibil numai în domeniul satirei și al *giullari*-lor un fenomen care apare de o importanță crescîndă, configurîndu-se, aproape ca „antirenașterea” evolu-lui mediu²¹. Sînt foarte bine cunoscute insistentele, continuile anunțuri de excomunicare și acuzații 122

ale Bisericii împotriva actorilor: indicin al unei periculoase, dar de nesuprimat activități a acestora. *Giullarii* reușeau uneori să îndepărteze mulțimea de manifestările sacre; obțineau deseori de la public mai multe remunerații și daruri decât ordinele religioase. Era vorba, în multe cazuri, de studenți sau de indivizi culți, care știau foarte bine că profesia lor, deși ilegală în ochii Bisericii, avea origini nobile și foarte vechi. Ei tindeau să se ia la întrecere cu marii comici ai antichității; și să reia, în limitele posibilului, chiar și moravurile lor. Erau poate organizați chiar într-un fel de corporație, pentru care apar cu atribute comune, părul ras la piele și purtând un veșmânt tipic, foarte asemănător cu cel al mimilor *centiculi* citați de Apuleius și uneori împodobiți cu un falus. După abilitatea lor, se împărțeau în clase; printre ei găsim și mimi care se exhibau în acrobații obscene; formații familiale care puteau reprezenta scene și comedii cu mai multe personaje; și nu au fost rari actorii de excepțional talent, chemați cu insistență de o Curte sau alta.

Totuși, ceea ce îi unea era faptul de a fi rătăcitori, adică trebuia să-și caute publicul oriunde. Până la Carlo Borromeo nu a existat pentru ei nici un control preventiv de cenzură; odată primiți într-un oraș (ceea ce nu se întâmpla totdeauna), puteau face orice, pentru a trezi interesul spectatorilor, încurajând protestele populare, satirizând sau lăudând pe stăpîni, după cum bătea vîntul, și poate chiar în baza unor compensații bănești; răspîndind idei și știri din alte țări, mai ales pe cele mai ciudate și care trebuia să stîrnească un interes extrem din gura lor, date fiind foarte redusele posibilități de informare de atunci, devenind astfel vehicule de erezii sau instrumente de spionaj; erau, pe scurt, vocea opiniei publice și jurnalul politico-economic vorbit al unei epoci care nu cunoștea tiparul, și în care interesul poporului simplu, deși hrănit cu fantezii apocaliptice și cosmologice, răminea în mod necesar limitat la cereul propriilor ziduri. Poate tocmai din cauza

mai bine retribuiți, suscitînd o invidie puternică din partea slujitorilor Bisericii și a umaniștilor de la Curți.

Această situație — totuși — a fost, fără îndoială, foarte favorabilă pentru cultura populară. Pe de o parte a determinat o largă răspîndire a temelor culte printre oamenii din popor, chiar printre țărani, răspîndire care nu este deloc exagerat să se rețină a fi mult mai mare și mai abilă decît aceea făcută astăzi de radio și de cinematograf; într-atît încît să poată anula timp de mai multe secole în cîntec orice diferență și incompatibilitate între arta cultă și arta populară și să se sedimenteze în amintirea colectivă într-un mod impresionant. În baza unui modern cîntec popular din Livenza s-a putut integra parțial o *Partenza del crociato* (Plecarea cruciatului), anterioară anului 1277²²; și un joc dialogat și alegoric în legătură cu viața de vie (legat *in antiquo* de o aventură matrimonială a lui Pier delle Vigne, și derivat poate dintr-o scenă a foarte cultei comedii a lui Mathieu de Vendôme, *Milo*, anterioară anului 1175) este și astăzi reflectat într-un cîntec popular din Foggia²³; structura dialogată a multor cîntece piemonteze narrative nu-și găsește, poate, o explicație mai potrivită decît în contrastul — compoziție lirică — frecvent la curțile medievale locale. Rațiunea acestei neîntrecute capacități de răspîndire și de propagare s-ar putea datora stării sociale incerte a *giullari*-lor. Aceștia, cum spune Francesco di Vanzo, se lăsau totdeauna duși de evenimente: într-o zi erau poeți de Curte, într-alta trebuiau să rătăcească „frecînd vioara și chitara“, „cîntînd vrute și nevrute la teigheaua altuia“, pentru un pahar de vin²⁴. Or, această condiție incertă a dus, în afara contactului asiduu cu poporul, la un al doilea rezultat, chiar mai pozitiv; acela de a-i face pe *giullari* apți să interpreteze și să reprezinte sentimentele unor straturi relativ inferioare ale societății, de unde sugestiva cordialitate, omenia prietenoasă, omniprezentă, a poeziei lor, chiar și a celei satirice. Ei izolau, în plus, temele literare și dramatice care posedau o valoare universală, erau

adică în stare să intereseze și să emoționeze orice clasă socială și orice țară. Nu este hazardat să afirmăm că ei au acționat în mod chiar formativ asupra psihologiei europene, răspîndind, poate, în zone tot mai largi, obiceiurile erotice ale curteniei cavaleresti, modul de a face curte unei femei, care, la origine, a fost, așa cum se poate citi în tratatul de iubire al lui Capellano²⁵, practicat exclusiv de clasele cele mai elevate și cu totul absente, chiar în ceea ce-i privește pe proprii soți, față de femeile de condiție inferioară.

*

Comicul *giullaresc*, chiar pentru faptul că aparține unei ambianțe diverse a vieții civile, nu are în aparență nici o legătură cu artele figurative. În afară poate de insistența (desigur stimulantă pentru cine discuta despre problemele legate de *mimesis*) asupra imitației, exacte, scrupuloase, vădind virtuozitate în fidelitatea ei, de tipuri, sau de personaje reale și chiar de animale. Totuși, dacă privim mai bine, tocmai pentru vastitatea tot mai mare asumată de repertoriul *giullaresc*, conceptul de comic se amplifică enorm la teoreticienii medievali, pînă a cuprinde orice reprezentare de evenimente ale vieții cotidiene, orice sentiment nedramatic, orice pasiune lipsită de consecințe dureroase, orice episod al existenței normale; în timp ce tragedia se reduce exclusiv la descrierea unor evenimente funeste și dureroase, survenite în viața unor mari seniori sau a orașelor, căpătînd o netă calificare de propagandă politică. Ca urmare a acestui fapt, pictura profană, dacă a fost vreodată, trebuia să fie privită cu și mai multă neîncredere și teamă, cînd nu se adapta la o predică, drept *exemplum* marginal. Pînă și ideea de imitare de pe viu a unui portret a căpătat un colorit sumbru și magic; aproape ca formă de impersonificare idolatrică și diabolică; și pentru faptul că s-a servit de acest lucru a fost acuzat violent, printre alții, papa Bonifaciu al VIII-lea²⁶. Dealtfel, a copia modele de pe viu (este vorba în

125 special de femei mai mult sau mai puțin dezbră-

cate) era socotit ceva grav și condamnabil: aproape ca opera unei asistențe diabolice²⁷. (Și sînt bine cunoscute ciudatele întîmplări, chiar din secolul al XVII-lea, ale lui Cagnacci, care a încercat să rezolve această problemă — evitată de alții, reprezentînd goale sau aproape goale soții și fiice — luîndu-și în călătoriile sale pe amantă, travestită în bărbat și dată drept unul din însoțitorii lui.)

Se naște mai ales bănuiala unei coincidențe, foarte precisă și promptă între „comic“ și pictura de gen, urmărind, pe de o parte, istoria destinului critic al comediei și al reprezentării; și pe de alta, pătrunderea simultană a unor episoade în arta sacră de tipuri și caractere, luate din viața reală. Sf. Benedict condamnase „orice cuvînt deșert și ridicol“²⁸, dar după John de Salisbury, născut pe la 1110, un înțelept poate asista la apologii, povestiri, spectacole, și, în genere, mai ales în ceea ce-i privește pe tineri, este acceptată utilitatea unui *ludus*, după o intensă activitate intelectuală²⁹. În același timp pictura murală benedictină³⁰, pornind parcă de la încîntătoarele istorioare din biserica subterană San Clemente, dedicate unor legende legate de viața sfîntului, se însuflește cu episoade secundare savuroase, reușite redări de pe viu. În secolul al XIV-lea, Boccaccio susține utilitatea psihologică a comicului, în „a face să dispară melancolia și a oferi rîsul și vese-lia“³¹: și înaintea lui, Giotto, oarecum întîmplător, dispunînd de prea mult spațiu³² în registrul superior al frescelor de la Padova, dedică mai multe locuri unor personaje nu sacre și unor scene de preocupări casnice (ca prea bine cunoscuta țesătoare); scurt timp după aceea, sienezii, cu un specific gust naturalist și laic, introduc oriunde portrete din ambianța lor socială și topografică. Cu umaniștii, de la Vergerio la Sicco Polento, la Alberti, cu mai mult sau mai puține preocupări didactice, comedia reușește să fie atît de legitimă, încît devine, aproape imediat, cu Frulovisio³³, un spectacol public cu plată, valabil pentru varietatea povestirii, și lipsit de orice simbolism. Larga pătrundere contemporană a realității pămîntești 126

în pictură și în sculptură este bine cunoscută; nu e nevoie să se insiste asupra unor specifice citate speciale, deoarece procesul este vast și general. În secolul al XVI-lea, comedia triumfă mai întâi cu serbările de la Curte, apoi în teatrele permanente. Iar în pictură, stilul în care este reprezentată o acțiune sacră, cu toată idealizarea retorică și clasicistă, este acum tipic realist și antidevoțional, în timp ce încep să se înmulțească în mod liber picturile cu subiect erotic și profan, fără nici o referire directă alegorică. Procesul de eliberare de teocrație, pe de o parte și pe de alta, este riguros paralel și rapid.

Natural, prin aceasta nu înțelegem deloc să susținem că tematica ar fi aceeași, astfel că pictura nu ar fi decît o ilustrare sau o documentare de comedii. Dimpotrivă. Totuși există coincidențe evident nu atît de caracter, cît de situație istorică, ele meritînd să fie subliniate.

Înainte de toate, în reprezentația teatrală, în realismul figurativ, au fost determinante și în Italia sprijinul și stimulentele date de știința universitară. Și în aceasta, marile centre universitare, mai ales din nord și în special acelea din cîmpia Padului, Pavia, Bologna, Padova, nu desmînt independența lor culturală.

Să începem cu comedia. Ei bine, chiar în universități, odată cu lecturile dialogate ale textelor antice, se realizau, cu variate exerciții declamatorii, cercetări de caracterizare mimică, și aceasta în baza unei sugestii a lui Quintilian, după care oratorul trebuia să învețe să imite pe țărani, pe oamenii simpli, pe indivizii superstițioși, pe avari, inși de cele mai diferite condiții sociale, ca să le poată reprezenta mai viu caracterele în timpul expunerii diferitelor procese în Tribunal³⁴. Este vorba de un obicei straniu, care denotă cît este de vie convingerea că avocatul trebuie să substituie în discuție, în mod material, pe client, personificîndu-l pur și simplu. Chiar și predica religioasă, din motive asemănătoare, și în vederea eficienței
127 reprezentative atît de ușor de atins, a luat, adesea,

o formă teatrală: au existat chiar, în toate secolele, exemple de predicatori care-și modulau predica pe baza unor intonații muzicale, servindu-se de respectivele instrumente muzicale³⁵. Chiar și San Francesco, în calitatea lui de „*giullare di Dio*“, ar intra în această categorie. Totuși, în universități, acest lucru avea loc într-un mod foarte calculat și științific. Cartea a șasea a lui Quintilian este foarte importantă pentru a înțelege poziția mimicii în mentalitatea medievală:

Ceea ce reușește mai mult să impresioneze este punerea în scenă a acelorași protagoniști: atunci judecătorul nu crede numai că aude un om care deplînge nefericirea altuia, ci își închipuie că aude vocea și intonațiile chiar a nefericiților acelora, a căror simplă prezență este de ajuns adesea pentru a storce lacrimile; și deoarece el s-ar emoționa mai mult dacă ei ar putea vorbi la prima persoană, pentru a-i produce mai multă impresie, ar trebui să facem în așa fel încît el să ajungă să creadă rostit de glasul lor ceea ce am spune noi. Numai din acest motiv, în teatru, glasul și pronunția unui actor reușesc a fi mai sugestive cînd autorul poartă o mască în scopul de a reprezenta personajul interpretat pe scenă de el.

Aceste exerciții de recitare, larg bazate pe texte ale comicilor antici și moderni, erau numite în școli *mores*, adică, în vulgară (este vorba de o etimologie care este propusă aici pentru prima oară), moralitate, întocmai ca „farsele“, comediile scurte cu puține personaje, celebre mai ales în literatura teatrală franceză. În afară de Quintilian, Cicero, un alt desăvîrșit maestru al artei oratorice medievale, prețuia în mare măsură personajele teatrale ca modele pentru orator³⁶.

Arta mimetică comică, condamnată de Biserică pentru finalitățile ei naturaliste și profane, și mai ales ca prerogative *giullareschi*, era reevaluată astfel în mai multe feluri în universități, pentru capacitatea ei recreativă sau pentru eficacitatea retorică. Tot astfel, Terențiu, condamnat pe de o 128

parte ca scriitor obscen, s-a bucurat mai tîrziu de atît de mare supraevaluare din punct de vedere moral (poate, inițial, în apărarea lui) încît în cele din urmă a fost plasat chiar în parnasul filosofilor. Raterio da Verona, mort în 974, dojenea pe „oamenii științei orășenești și lumești” că vor să se dedice numai înțelepciunii lui Terențiu, îndepărtîndu-se de Evanghelie³⁷. O altă dovadă de deformare a comicului în favoarea unei excesive moralizări este *Paolino și Polla* de Riccardo da Venosa, dedicată lui Federico al II-lea, plină de maxime și proverbe, și care pune în scenă (ca proxenet !) pe împăratul însuși.

Este interesant să se urmărească și procesul care a dus la această identificare, paradoxală într-un anumit sens, a comicului cu moralitatea. Quintilian diferențiasse tragedia de comedie, în baza efectelor psihologice suscitade de una și de alta³⁸. Tragedia ar da emoții violente și puternice, comedia, dimpotrivă, ar crea o stare sufletească plăcută și moderată; netulburînd, ci făcîndu-ne calmi și binevoitori. Comedia ar fi deci investită, mai mult decît tragedia, și tocmai pentru conținutul ei tematic deosebit (de alții condamnat și disprețuit) cu o mai intimă capacitate cataractică, motiv pentru care în conceptul medieval (dar așa este și astăzi) s-a ajuns să se plaseze pe al doilea plan aspectele sale satirice și recurgerea la *turpitudine* și *deformitas*. În oratorie, *mos* este într-adevăr tot ceea ce se recomandă pentru un caracter remarcabil în ceea ce privește bunătatea, bunăvoința, umanitatea și mai ales raporturile amoroase și familiale³⁹. Sînt aceleași caractere care ne desfată în atîtea picturi de interior olandeze din secolul al XVII-lea, în care se adaugă, prin influența calvinismului, un tușeu intim religios în considerarea vieții domestice ca un adevărat templu al virtuților creștine. Dar din noul punct de vedere al acestor *mores* chiar și viața pămîntească a lui Cristos (în afară de Răstignire și Înviere), și orice episod hagiografic reintrau cu drepturi depline mai mult sub categoria comediei decît sub aceea a tragediei. Acest lucru a fost cu atît mai adevărat,

cu cît chiar în domeniul reprezentativ și narativ au apărut, de îndată ce comicul și-a căpătat demnitatea lui socială, marile povestiri hagiografice care sînt *Sacre Rappresentazioni* și în care latura dramatică este net secundară.

97

*

Reprezentarea picturală și sculpturală a profanului a avut și ea un sprijin din partea universității, nu însă din studierea dreptului, ci din aceea a astrologiei. Astrologia nu a fost totuși prea mult analizată în această lucrare a noastră⁴⁰, deși ca știință tipic laică (chiar democratică, așa cum s-a spus în glumă⁴¹) apare, *sua sponte*, legată de naturalism. În cercetările asupra consecințelor figurative ale credințelor astrologice are încă greutate o excesivă concentrare asupra studiului transmiterii și contaminării tipurilor iconografice antice (avînd tocmai aici una din cele mai răsunătoare manifestări, cu linii de ascendență care se trag direct din civilizația mesopotamică)⁴². În plus, nu a mai fost adusă la zi clarificarea conceptuală dată unui asemenea studiu de Wartburg, care scria astfel în 1920⁴³, determinînd direcția cercetărilor ulterioare (și dînd drum liber redescoperirii fantasticalui medieval și al Renașterii):

Mult prea nobila și antica lume a clasicilor, după Winckelmann, ne apare atît de deplin reprezentativă a antichității, încît uităm cu totul faptul că ea este o invenție a erudiției umaniste: și că un atare aspect olimpic al antichității îi sacrifică grav aspectul demonic. Zeii anticilor, neînterupt, de la începuturile civilizației occidentale la marea înflorire religioasă a creștinismului, aparțin sferei cosmice și determină în așa măsură viața practică, încît trebuie să admitem existența continuă, alături de biserică și tolerat în tăcere de ea, a unui al doilea regn, în care domină cosmologia păgînă și mai ales astrologia.

Spunînd acestea, Wartburg a ajuns să dea un excesiv accent laturii magice și mitice a astrolo-

giei, deformîndu-i atitudinea științifică și rațională. Deoarece, dacă este adevărat că ea se hrănește cu o teroare cosmică, și cercetează cu o minuziozitate religioasă toate corelațiile care se pot stabili în mod simbolic între lumea pămînteană și cea cerească, este tot atît de adevărat că sarcina sa cea mai autentică, prin intermediul previziunii și al analizei, elaborate cu grijă, este aceea de a raționaliza și, dacă este posibil, de a reduce o asemenea eroare, limitînd în viață sfera părăsită la voia întîmplării. Deci, mai mult știință decît magie.

Ce-i drept, fiecărui aspect terifiant i se poate opune o altă față optimistă și consolatoare. Este adevărat că „melancolia“, o stare psihologică și de comportare, socotită a fi determinată de influențe aproape exclusiv astrale, caracterizează mai bine decît orice alt atribut de stil sumbra criză religioasă care, în timpul manierismului, a influențat aproape toate artele în Italia centrală⁴⁴. Dar nu numai cel ce se naște sub recele Saturn, cum credea că ar fi fost Michelangelo, are ca vocație melancolia; artiștii, în genere, tocmai fiindcă sînt protejați de acest astru, și desigur în mod dramatic, „au toți ceva melancolic“⁴⁵. Chiar și Rafael, creatura fidelă a zeiței Venus, care întreținea o adevărată curte, și potrivit legendei ar fi murit în urma unor excese sexuale, este descris în același timp ca reflexiv și concentrat în sine însuși, uneori ostil oricărui contact extern⁴⁶. Melancolia ajunge să se identifice cu o contemplație interioară, detașare de lume, izolare și nevoie de intimitate.

Dürer, gîndindu-se la Saturn și la protejații lui, a putut să-l reprezinte, într-o gravură celebră, ca pe o înfricoșătoare divinitate cu puteri halucinante⁴⁷, despre ale cărei atribute Praz a scris recent:

Aici lucrurile sînt puse împreună cu o artă care amintește mai degrabă de aceea a vrăjitorului decît de aceea a inventatorului de ghicitori; din

natură discursivă, ci de natură fantastică. Ingrediente de duzină, puse la un loc, duc la descoperirea unei comori: rezultanta depășește cu mult componentele: este piatra filosofală. Cu lucrurile acelea — rebus — nu se exprimă un concept, ci se operează o incantație; între ele se stabilește un curent care se strânge într-un cerc magic. Iar sensul de tainică oroare care, împreună cu atracția, ne adună în fața lor, este comunicat ca de invizibila prezență a cuiva care ne dojenește cu cuvintele lui Kubla Khan din Coleridge: „Păziți-vă, păziți-vă de părul lui lung, de ochiul lui plin de flăcări! Trageți-i un cerc de trei ori împrejur, și acoperiți-vă privirea cu o sacră oroare!”

Dar pentru mai puțin vizionarul Zuccari⁴⁸, melancolia era mai degrabă condiția ideală pentru ca virtutea intelectuală să poată bate „piatra conceptelor în mințea umană”, făcând astfel ca „primul concept care scînteiază să aprindă iasca imaginației și să miște fantasmelor și imaginile ideale, al căror prim concept este nedeterminat și confuz. Dar această scînteie devine încet-încet formă, idee, și fantasmă reală, și spirit format: apoi simțurile se aprind ațindoma chibriturilor, și aprind lampa intelectului... iar ea, aprinsă, își răspîndește lumina în contemplația și individualizarea tuturor lucrurilor, de unde se nasc apoi ideile cele mai limpezi și judecățile cele mai sigure, iar din forme iau naștere ordinea și regula” într-un proces din ce în ce mai clar și mai rațional, care are, aproape ca operele lui Zuccari, mai mult răceală și mecanicitate decît tensiune și urgență emotivă. Extazul, deci, produs de starea melancolică, poate duce la o operă ca *Pietà Rondanini* a lui Michelangelo, pe de o parte; sau la capricioase născociri, care nu mai au aproape nici o urmă din patosul inițial, pe de alta.

Mai mult, orice individ se naște sub semnul său, iar drumul lui e diferit de al celorlalți. Cazul lui Michelangelo, căruia „i-au fost insufflate de Saturn impulsurile receptive, culmi ale memoriei și stabilității”, dînd naștere unor figuri „atît de 13

maiestuase, și de mărețe⁴⁸, este unul din atâtea posibile. Tot după Lomazzo⁴⁹, care este foarte informat în legătură cu aceasta, fie împins de curiozitate, fie pentru că se servește ca izvor de Agrippa (cum a arătat Klein)⁵⁰, „în Tițian au fost insuflete impulsurile armonice potrivit sufletului său, de ultima sferă sau corp ceresc... care este Luna. De la care el a avut virtutea de a spori și de a atenua luminile și umbrele în carnație și în tot ceea ce se poate reda cu pensula, și a avut încă forța de a reprezenta prin inspirate născociri o mulțime de peisaje și portrete de pe viu⁵¹; „Rafael“, în schimb, „a avut de la Venus virtutea de a plăsmui femeile și fetele atât de frumoase și de atrăgătoare, încât nici natura nu l-ar fi putut egala, nici prin puritate, nici prin lascivitate. A avut în plus virtutea de a făuri, de a pătrunde și de a înțelege tot ce a vrut, cât și grație în a dăru portretelor sale o măreție și o maiestate unică“... „Leonardo a primit de la Soare harul de a crea tot ceea ce talentul și mintea au putut explora și imagina în cele șapte arte liberale...“⁵³ Diverse au fost deci influențele, și tot pe atât consecințele. Semnele pot fi nefavorabile și să anunțe calamități; sau favorabile și să ocrotească. Firește, cunoscându-se aceste semne, edificiile publice se consacrau în epoci favorabile, și tot în conjuncturi favorabile se porneau bătăliile. Chiar și pietrele prețioase puteau influența în bine sau în rău: în consecință, coroanele regale, relicvarele, bijuteriile ceremoniale erau gândite și cântărite cu grijă, în baza receptivității lor astrale⁵⁴. Dealtminteri și acum trebuie să fim foarte atenți când alegem inelul de logodnă, să nu cumva să oferim viitoarei soții o piatră de rău augur, cum ar fi opalul. În sfîșit, dacă ne rotim în jurul arborelui astrologic milenar și privim în sus lungile lui ramuri, constatăm că acestea tind spre semne opuse și constituie fie izvorul abstracției cosmologice, a simbolului misterios și impenetrabil, fie matricea conceptului de stil, ca diferențiere individuală de temperament, de grafie și de capacitate, fie și o foarte

Ceea ce s-a spus se poate demonstra în mod direct, vizitînd cel mai mare complex astrologic al Renașterii, adică seria de fresce din marele salon al palatului familiei d'Este, Schifanoia, la Ferrara, în care sînt expuse douăsprezece benzi verticale, care au supraviețuit numai în parte, dedicate celor douăsprezece luni ale anului⁵⁵. Fiecare din ele este formată din trei careuri suprapuse: sus este divinitatea care domină luna, cu activitățile proteiate de ea; în centru stă relativul semn zodiacal, însoțit de decani, care protejează cele trei decade ale lunii; jos, legate de scene de Curte care glorifică pe ducele Borso d'Este, sînt reprezentate activitățile diferitelor luni. Ei bine, este greu de găsit, cu tot schematismul compoziției, un complex care să fie mai descătușat de orice expresionism simbolic: semnele zodiacale sînt reprezentate, ce-i drept, cu tradiționalele lor atribute, dar transformate în personaje de Curte sau din viața cotidiană, cu costume adesea extraordinar de rafinate și la curent cu moda. Scenele destinate să ilustreze activitățile umane legate de diferite influențe astrale constituie una din cele mai delicioase cronici figurative din viața timpului,



Iarna, xilografie dintr-un almanah german tipărit la Augsburg de Hans Schönsperger în 1484.

și sînt dispuse una lîngă alta, în chip de episoade nuvelistice, dînd impresia că în realitate ciclul nu este destinat decît să exalte extraordinara desăvîrșire și varietate de aspecte ale vieții de la Curtea ferrareză: cu umaniștii uniți într-o academie, cu femeile care brodează și torc, cu grădinarii care curăță copacii, cu oamenii de Curte care merg la vînătoare conduși de Duce, cu îndrăgostiții care se sărută profitînd de *week-end* pe malurile Padului, cu întrecerea pentru *Palio*, cu ocazia sărbătorii Sf. Gheorghe, cu negustorii care contractează grîul, cu fierarii care lucrează la armuri, poate pentru același turnir din a cărui imagine ne-a parvenit numai un fragment. Pretutindeni sînt divinități: dar este foarte greu să le distingi ca atare chiar dacă fac precum Venus care, după ce și-a pus deoparte, ordonat, veșmîntul gri-albăstrui pe marginea patului, a început în mod natural, ca orice altă îndrăgostită, să facă dragoste, goală sub cearceaf, cu un tînăr frumos care numai din context pare a fi Marte.

Dacă ne întoarcem înapoi în timp, dincolo de orice variantă de stil personal și de epocă, vom găsi în toate reprezentările astrologice și mai ales în ciclurile dedicate lunilor și anotimpurilor, care constituie o mare parte din producția plastică, picturală și miniaturală romantică și gotică, același fundamental și foarte specific caracter naturalist⁵⁶. Împreună cu cronicile comunale și statutele artelor, acestea sînt unicele izvoare figurate care ne luminează asupra tehnicilor de cultură și a lucrului artizanal, asupra costumelor populare și asupra obiceiurilor din viața celor de la țară. În calendare, și mai ales în cartea de rugăciuni a ducelui Du Berry, a Fraților Limbourg (1416), ca și în fresce, de tipul aceloră de la Torre dell'Aquila, în castelul *Buon Consiglio* din Trento, anterioare cu aproape un deceniu faimosului codice⁵⁷, goticul internațional atinge unul din punctele lui cele mai înalte în privința calității și eleganței, demonstrînd și prin aceasta cît era de autentică rădăcina sa naturalistă. Acest stil de

al XV-lea: cum o arată *Breviarum Grimani* din 1475, în care reapar într-o formă cu totul analoagă, dar banalizate, muncile din timpul lunilor⁵⁸.

*

Lăsînd deoparte studierea acestor *mores*, și asidua obișnuință cu calculul influențelor astrale, nu e ușor, deocamdată, să găsim alte forme de raport între învățămîntul universitar și artele figurative. În mod curios, medicina și practica clinică au avut o influență redusă asupra stilului pictural, pînă pe la sfîrșitul secolului al XV-lea, cînd studierea antichității a ajuns la reevaluarea viguroasei caracterizări fizice experimentată în mod atît de sugestiv de sculptorii eleniști, și pînă cînd artiștii nu au început să facă, singuri sau cu ajutorul medicilor, veritabile studii de anatomie⁵⁹; unica paranteză importantă a fost constituită, și aici, de gotic, iar înaintea pictorilor Van Eyck, de către studiile intermitente, de pe viu, în secolul al XIV-lea italian. Evident, artele figurative erau în legătură mai mult cu disciplinele, să le numim astfel, umaniste, printre care se număra și astrologia, decît cu cele științifice; în plus (și acesta este un fapt foarte singular) dată fiind lipsa unui sprijin extern, ca acela al medicinei sau al botanicii și biologiei, se dovedesc incapabile de a realiza aceste cunoștințe direct de pe viu. Acest lucru reiese foarte evident chiar în anatomie. Toată arta occidentală, pînă la Renașterea tîrzie, adică pînă începe, în îmbrăcăminte și în comportare, o adevărată falsă pudoare, este astfel cea mai vehementă dezmințire a convingerii, exprimată de Winckelmann, că frumusețea sculpturii clasice depindea de faptul că artiștii puteau contempla liber nuditatea bărbătească și feminină în teatru, pe terenurile de gimnastică etc.⁶⁰ În afara faptului că nuditatea clasicismului nu este numai un episod naturalist, nu e de ajuns ca artistul să vadă corpul uman, este necesar să-l accepte ca temă. Mai mult, nu e de ajuns să-l accepte, trebuie să-l studieze, după metode furnizate de știință.

Relativa penurie de nuduri în arta medievală, și, mai mult, perseverența asupra schematizării corpului uman, sau exemplificarea lui pe arta statuară antică și nu pe anatomia reală, contrastează într-adevăr în modul cel mai ciudat cu obișnuința cu nudul în viața particulară și colectivă⁶¹. Lăsînd deoparte exhibițiile excepționale, ca „triumfurile” cu grupuri de femei complet goale, cei 300 de „sălbateci” pentru intrarea lui Henri II în Rouen, și serbările similare din Flandra, Elveția, Franța, Germania, cu ocazia intrării oaspeților iluștri (în care inspirația arheologizantă este completată de orgoliul naiv al orașului pentru frumusețea tinerilor săi), este suficient să amintim aproape generala promiscuitate din băile publice⁶² (al căror număr, mai ales în secolul al XV-lea, a fost foarte mare față de densitatea populației și la care uneori femeile se duceau dezbrăcate de acasă)⁶³, obiceiul țăranilor de a se scălda în grupuri în riuri și lacuri, obiceiul bărbaților de a rămîne într-o fustiță sau în chiloți și al femeilor de a-și pune o cămașă sub care erau complet goale, în timpul lucrului și pentru a duce recolta. Vestita miniatură ce reprezintă iarna și pe țăranii care se încălzesc la foc în *Les Tres Riches Heures* ale ducelui Du Berry, cu toată idealizarea vieții de la țară pentru gloria feudalului și tonul general de idilă, arată dezinvoltura pe care o aveau bărbații și femeile în interiorul locuințelor, chiar în prezența strănilor, nepăsători față de exhibițiile cele mai obscene. Toate acestea, pentru artist, ca și pentru scriitor (cu excepția ca acesta să nu fi fost un nuvelist, un autor de povestiri picaresce sau de farse), erau un aspect prea vulgar și comun al vieții, care nu merita atenție, decît pentru calendare, în felul tradițiilor serbărilor, obiceiurilor folcloristice, pe atunci foarte vii și tot atît de prost documentate de cultura oficială.

Pudoarea, dealtfel, este un fapt relativ și înceta să fie eficace, într-un oarecare sens, ca și astăzi, în anumite locuri ca baia și dansul, și în alte ocazii (femeia chiar căsătorită considera, de exemplu, 137 de datoria ei să se furișeze în patul învingătorului

la un turnir, dacă eroul s-ar fi luptat pentru ea). Îmbrăcămintea era numai un atribut diurn, în ciuda camerelor prost încălzite și a promiscuității nocturne din case și hanuri.

Wickelmann, care credea că frumusețea greacă este și un rezultat al libertății moravurilor grecești, ajunge să fie din nou dezmințit dacă se acumulează o oarecare documentație asupra erotismului din evul mediu și Renaștere. Procesul stilistic al artei nu este decît în foarte mică măsură solicitat de emoțiile vieții comune. Dacă „tine-rele spartane” purtau fuste atît de scurte și ușoare încît erau numite „demonstratoare de șolduri”, bărbații și femeile, mai înainte ca Reforma să interzică sever dansurile și festivitățile colective, luîndu-se la întrecere, se învîrteau în jurul lor, reușind să-și ridice îmbrăcămintea pînă mai sus de șolduri, atitudine deplinsă de Geiler von Kaiserberg în predicile lui. Multe din costumele populare care au ajuns pînă la noi sînt cusute astfel încît rotindu-se, o fustă să poată face un cerc mare cu consecințe ușor de închipuit, dat fiind că pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, femeile, pentru faptul că era ceva condamnabil de biserică, nu au purtat lenjerie intimă decît în cazuri excepționale. Predicatorul citat este constrîns să admită că „lumea găsește acest lucru foarte grațios, iar mulți se mîndresc că fetele și femeile sînt ridicate în aer (de dansatori); lucru care face multă plăcere fetelor, mai ales dacă sînt ridicate foarte sus, ca să li se poată vedea totul”⁶⁴. Mărturii destul de recente ale cercetătorilor folclorului arată că asemenea exhibiții erotice din timpul dansului au durat foarte mult la țară. Caractere de absolută obscenitate (mult mai îndrăzneță decît orice *strip-tease* modern) exista în jocurile care se făceau cu participarea chiar a celor mai distinse femei, în băile publice, la Curți, în piețe, în timpul carnavalului. Și totuși numai în „Venerele nude” venețiene din *cinquecento*, tot mai carnale, pictura înregistrează în mod adecvat erotismul timpurilor — dealtfel pe cale de reprimare; și curios mai înainte ca în orice, tocmai în pictura reli- 138

gioasă (de pildă în povestirea biblică privitoare la Adam și Eva)⁶⁵, corpul uman este reprodus cu fidelitate anatomică. Aproape că sexul este un tabu mai mult în artă decât în viață, într-atît încît sîntem tentați să răsturnăm faimoasa autoapărare a lui Marțial (I, 4, 8) în *Lascivia est nobis vita, pagina proba**.

Totuși, așa cum în viață existau prilejuri de libertinaj (de exemplu în timpul carnavalului), și cum practica universitară permitea în aule folosirea recitării, deși privită cu bănuială, și cum *giullari*-lor le era îngăduit să-și desfășoare meseria în anumite zile și ore (serbările, târgurile, banchetele solemne), tot astfel artiștilor le-a fost posibil, chiar înainte de încuviințarea unei tematici picturale definitiv laice, să execute subiecte profane în vederea unor destinații speciale. Iar cei ce le comandau au procedat întocmai colecționarilor de azi ai picturilor obscene: au ținut respectivele opere ascunse în intimitatea alcovului lor sau chiar acoperite.

Deși condițiile de lucru ale *giullari*-lor și pictorilor au fost, după cum s-a mai spus, foarte diferite, este tentantă o nouă confruntare în acest sens între comicul teatral și comicul figurativ. Chiar și pentru că nu este imposibil, în anumite limite, să pui față în față o tematică paralelă, și ocazii comune de activitate.

Giullarii au fost adesea asemănați cu prostituatele, în condamnarea lor de către Biserică. Aceasta nu depinde poate atît de obscenitățile cuprinse în acțiunile lor mimice, cît de faptul că, în tot evul mediu, au existat locuri închise, unde o stare de toleranță chiar legislativă le permitea să acționeze liberi: ca astăzi cabaretele din *Place Pigalle*, sau unele cartiere faimoase din orașele-porturi, ca Hamburg. În epoca feudală nu au existat numai cartiere orășenești rezervate distracțiilor, care au fost transformate de Contrareformă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea în ghetouri,

* Viața este pentru noi lascivitate, dar pagina scrisă este onestă. (în limba latină în original).

ci adevărate sate-gineceuri, în serviciul direct al feudalilor locali, aşezate în mod strategic la răspîntii, ca să poată servi mai multe castele sau aşezări. Aceste centre, numite poetic *columbaria*, s-au transformat cu timpul în aşezări mari şi oraşe, chiar importante, ca de exemplu Colmar, Colombe, Colombette, Colombier⁸⁶, demonstrînd că sînt dotate cu o intensă viaţă economică şi că au capacitatea de a susţine o populaţie destul de numeroasă şi în rapidă creştere. Şi în Italia, deşi despre aceasta nu am făcut studii speciale, bazîndu-ne pe toponimie, constatăm că trebuie să fi existat multe asemenea *columbaria*, mai ales în cîmpia Padului. Nivelul cultural al acestor oraşebordel era destul de ridicat: ele pot fi comparate în privinţa mai multor aspecte, cu aşa-numitele *luna-park* (dar Veneţia, astăzi, cu toţi turiştii ei, este denumită în mod obişnuit şi ea o *luna-park*), oferind celor ce le frecventau în afară de un vin excelent şi femei foarte frumoase, diferite forme de petreceri, printre care jocuri, cîntece, muzică, dansuri şi mici spectacole. Multe din „contrastele” *giullari*-lor, mai vădit erotice, dau impresia că s-au născut în aceste ambianţe. Chiar şi „casele” din oraş, moştenitoare ale cabaretelor romane, în care se oferea pat, hrană şi femei frumoase, îndeplineau aceeaşi funcţiune: erau adesea administrate direct de autorităţile locale, şi erau frecventate de cele mai bune pături sociale. Oaspeţilor iluştrii se îngăduia intrarea gratuită cu suita lor. Femeile se bucurau de o condiţie economică cu totul privilegiată, nu riscau nici o boală, pentru că sifilisul încă nu era cunoscut, nu rămîneau gravide mai des decît o soţie obişnuită sau o slujnică, în schimb puteau desfăşura o oarecare viaţă intelectuală. Într-adevăr, au avut o mare influenţă în societate, determinînd, printre altele, moda feminină. Probabil, ca pe vremea *imperatorilor* romani, erau totodată sedii de adunări de anarhici şi de eretici. De fapt, contribuţia de solidaritate, hrană, bani, informaţii, dată de pensionarele „caselor închise” în timpul Rezistenţei este, aşa 14

cum ar trebui să știe toți, superioară oricărui elogiu.

Pare să fi existat în evul mediu, ca și în antichitate, ornamentații picturale legate de aceste ambianțe, și trebuie să fi existat, poate încă de pe atunci, cazuri de artiști legați de aceste *demimonde*, cum au fost, în timpurile mai apropiate de noi, Toulouse-Lautrec și Pascin. La Veneția, în secolul al XVI-lea, a apărut o serie de portrete de curtezane⁶⁷, care constituie, fără îndoială, un gen de sine stătător; așa cum, mai târziu, în secolul al XVIII-lea, au fost „serbările galante“, chiar dacă erotismul lor este mai mascat. A ne întoarce înapoi în timp ne este foarte greu, din cauza lipsei de cercetări și de date, ca și a distrugerii picturilor. Un ciclu misterios, din atâtea motive, ca acela al așa-numitei *Camera del Podestà*, în turnul Palatului Primăriei din San Gimignano, cu scene erotice și anecdotice⁶⁸, ar putea indica o foarte plăcută destinație a acelei ambianțe (lupanarele fiind subvenționate public de primărie, nu este deloc imposibil ca acela din San Gimignano să fi fost găzduit într-un local civic).

O altă ambianță, caracterizată de o mare libertate în fața legilor comune de moralitate, a fost, cum s-a spus, pînă la Contrareforma care a desființat-o, baia publică, în genere plină de promiscuitate, și unde se benchetua, se ascultau cîntece, oamenii umblau goi și făceau dragoste în toată libertatea. Reprezentările de bărbați și de femei la baie sînt extrem de numeroase⁶⁹, succesul lor a fost atît de mare, încît a trebuit ca ele să fie multiplicat pînă la gravuri. Ele puteau fi înțelese în mod divers: ca ilustrații medico-științifice, de tipul *Tacuina Sanitatis*; ca scene mitologice (*Diana la baie*), sau biblice (*Suzana și cei doi bătrîni*), sau alegorice (*Izvorul tinereții*); puteau fi corelate cu căsătoria, în baza ceremoniei astăzi încă în uz în Albania și în alte părți, a îmbăierii publice a mirilor, înainte de căsătorie. Justificări multiple pentru un conținut care rămîne în orice caz foarte profan, cu scene de îmbrățișări îndrăznețe, sau

mai bine-zis, fără nici o jenă. Nu este exclus ca

unele picturi, foarte renumite, cunoscute totuși numai din documente sau descrieri, să fi fost destinate să ornameze interioarele folosite drept camere de baie particulară, ca de exemplu, să presupunem, *Baia pierdută*, făcută de Tițian pentru Alfonso d'Este⁷⁰.

Pentru a ne da seama de extraordinara noutate a temei, să citim descrierea pe care o face Bartolomeo Facio pentru o pictură a lui Jean van Eyck, aflată în posesia cardinalului Ottaviano, la Neapole⁷¹; în ea se vedeau:

femei cu o înfățișare foarte delicată, ieșind din baie cu părțile cele mai ascunse ale corpului lor de un colorit trandafiriu, acoperite cu un văl subțire de in, iar una din ele, care-și arată numai pieptul și chipul, are părțile posterioare ale corpului atât de vizibile într-o oglindă din spate și lateral, încât să i se admire tot atât de bine pieptul și spatele. În aceeași pictură există în baie o lampă care arde foarte natural, o bătrână care pare plină de sudoare, o căprioară care linge apa, și apoi cai, mări, munți, păduri, sate, castele, executate cu atîta abilitate, încât să te lase să crezi că unii sînt la o distanță de ceilalți de cincizeci de mii de pași. Dar nimic în această operă nu este mai frumos decît oglinda pictată în care poți observa ca într-o oglindă adevărată cele ce sînt reprezentate chiar în pictură.

Un tablou profan, pe jumătate în genul lui Renoir, descris de un amator cu un gust apropiat de acela al purei vizibilități, preocupat să sublinieze virtuozitatea caracterizării, a perspectivei spațiale, a peisajului, a caracterelor și a nudurilor, în care numai artificii de a crea cu oglinzi o imagine tridimensională pentru a combate acuzațiile aduse de sculptori unicității punctului de vedere al pictorului, ne duce într-o epocă atât de îndepărtată. Este curios că istoricii picturii de „gen” nu și-au dat seama că, după toate probabilitățile, aceasta este prima pictură a timpurilor moderne lipsită de un subiect simbolic și alegoric, preocu-

pată numai să reprezinte efemerul și cotidianul, ca și cum ai deschide o fereastră sau ușa către o ambianță reală. Numai regimul de libertate a băii putea îngădui, odată cu expunerea nudului feminin, chiar și stilului, o asemenea libertate.

În același fel, ar fi superfluu să vrem să precizăm mai mult decât o trimitere vag literară la lumea clasică — lăsînd deoparte studierea vaselor antice — în uimitorul dans al nudurilor, atribuit poate mai mult pentru calitatea sa decât pentru stilul său, lui Pollaiuolo, în *Torre del Gallo* din Arcetri⁷². Frescele, foarte deteriorate, care însoțesc acest fel de dans al plăcerii (care contrastează atît de original cu dansurile contemporane ale morții) arată, aproape fără îndoială, că interiorul astfel decorat era o baie caldă seniorială. Același lucru se poate spune, din punct de vedere iconologic, despre *Soba cardinalului Bibbiena*, din Vatican⁷³, sau despre *Baia* din *Palazzo del Te*, Mantova⁷⁴.

Chiar ca soție castă și credincioasă, și nu numai ca prietenă de o noapte, sau ca o Veneră în baie, femeia a reușit să încurajeze o pictură de un rafinat caracter profan. Nu vrem să facem aluzie aici la procesul de profanare care lovește, și aproape distruge, prin efectul poeziei gotice (asupra căreia rămîne fundamental marele studiu al lui Weise)⁷⁵, sacralitatea Fecioarei, transformînd-o din *Magna Mater* în amantă, dar ne referim la obiectele care o înconjoară pe femeie, sau care participă, intrucîtva, ca stofele, tapiseria, la însăși arta sa de a broda și de a țese. Marilor istorii aventuroase, care sînt o adevărată formă de tragic modern, cultul cavaleresc al femeii adaugă scene de idile amoroase, peisaje înflorite populate de îndrăgostiți, care ilustrează, recurgînd la nuvelă, la basm, la poezii clasici, ciclul căsătoriei, de la tînărul care o curtează pe femeia iubită, pînă la conceperea unui copil⁷⁶. Caracterul profan al acestui gust este confirmat și de infiltrarea aceleiași tematici în obiectele cele mai intime ale vieții feminine: cutiile pentru parfum și bijuterii, 143 aidoma unui tainic mesaj, erau destinate numai

ochilor iubitei, așa cum comentează cel mai mare cercetător al lor, Kolhaussen⁷⁷, pentru care toți eroii clasici se abandonează în mod deschis plăcerilor galante; lăzile⁷⁸, decorate în exterior cu povești contemporane, în interior păstrau zestrea și veșmîntul nupțial, destinat să fie îmbrăcat din nou în ceasul înmormîntării, înfrumusețate uneori aproape ca un simbol al unei tinereți destinate a nu se ofili niciodată; portretele de logodnă în care perechea este adesea reprezentată goală (ca în uimitorul tablou al lui Bartolomeo Veneto, de la Berlin)⁷⁹, în timpul săvîrșirii unui rit divinătoriu; cupele nupțiale, de sticlă, ca așa-numita Barovier, aflată în *Museo del Vetro* din Murano, unde găsim perechi, scene erotice, ca izvorul tinereții, idile amoroase, zeițe seducătoare etc.

O poziție aparte o au și reprezentările profane, dar nu „comice“, de jocuri de noroc, ori de abilitate: vînători, turniruri etc. care aparțin gloriificării Curții și păstrează, pe lângă elementele ludice, o solemnitate dobîndită de o tradiție milenară și pentru faptul că sînt o prerogativă de castă⁸¹. Dar cînd vedem, ca în pictura lui Francesco di Giorgio Martini, acum la *Metropolitan Museum* din New York, două tinere jucînd șah, arta ne comunică senzația de duioșie, care aparține clipelor de fiece zi, care dau leacul fidel și continuu al certitudinii senine și persistente, dezamăgirii idealurilor.

O altă categorie de constantă vocație naturalistă sînt reprezentările meseriilor, fie pe icoanele de altar pictate pe lemn (minunate sînt mai ales reprezentările artelor care însoțesc icoana, poate a lui Defendente Ferrari, din Domul din Torino)⁸², pe vitralii, pe basoreliefuri, drept amintire și indiciu a celor care au comandat asemenea opere; fie pe reale firme de atelier. Și în acest caz, puține sînt exemplele antice care ne-au parvenit, dar altele se ascund în spatele unor opere chiar vestite. Semnificația, sau mai bine-zis funcția cunoscute- 144

tului *Pestapepe** din Pinacoteca din Forlì⁸³, devine imediat clar, dacă este comparat cu personajul analog de pe arcada pictată în frescă pe porticul Castelului d'Issogne, din Val d'Aosta, care reprezintă prăvălia droghistului, și să ne amintim că el stătea în fața depozitului Administratorului de Arome, Giacomo Riario, la Forlì. La Issogne⁸⁴ îl mai găsim, pe lângă croitor și pe negustorul de stofe, o prăvălie de mărfuri comestibile, prăvălia brutarului, a măcelarului, piața de fructe și zarzavaturi. Motivul pentru care au fost făcute aceste fresce este foarte probabil de ordin practic, înobilind spațiile goale sub un portic, apte să găzduiască prăvălii acoperite în timpul târgurilor. Că un subiect în mod necesar naturalist este însoțit de un savuros spirit de caracterizare a tipurilor și a acțiunilor la pictorii de fresce este ceva cu totul firesc și vizitînd castelul, ne dăm seama că acest stil de firmă se diferențiază de stilul idealizant, eroic, al scenelor sacre; așa cum, dealtfel, se întîmplă și cu picturile de altar pe lemn, pe care apar, de multe ori în mod nepotrivit, portretele celor care le-au comandat și reprezentarea meseriilor acestora.

*

Acesta este deci cadrul în care, pe o bună perioadă din Renaștere, rămîne exclusiv legitimă tematica profană. În general, pictura se menține în întîrziere în ceea ce privește evoluția ei spre profan, în comparație cu comedia, ce de mult, în timpul secolului al XV-lea, reușise să redobîndească legitimitate de exercitare artistică.

Fără îndoială că se pot aduce multe obiecții metodologice unei catalogări aproape pe tipuri, ca aceea pe care am făcut-o. Și este foarte ușor să opunem multitudinea de accente profane înserate, de exemplu, în marea epopee civică a frescelor lui Ambrogio Lorenzetti, la Siena, și a altor numeroase cronicile urbane⁸⁵, ca și infinitele cazuri de fundaluri și detalii în picturile de altar pe lemn și mai ales în registrele inferioare ale picturilor,



Frontispiciu la Motete ale fructelor, a editorului venețian Antonio Gardane, 1539.

în care chiar prin meritul celor mai mari genii ale Renașterii ca Masaccio, ambiante umile, ca și viața populară, au fost redată cu o emoție ce nu-și găsește egal în ulterioara afirmare de succes a scenei de gen. Dar noi sîntem gata să recunoaștem că din punct de vedere al detaliului realist, inserat într-o compoziție de altă natură și de alte intenții, o mie de alte exemple pot și trebuie să fie adăugate. Printre desenele lui Rafael și Fra Bartolomeo găsim peisaje poate chiar mai îndrăznețe și mai libere decît cele ale lui Claude* din secolul al XVII-lea; pe frontispiciul cărților tipărite cu *Mottetti*, există încă din 1539 naturi moarte extrem de libere și desigur mai moderne decît acelea realizate spre sfîrșitul secolului al XVI-lea flamand și olandez. În marile picturi ale lui Carpaccio, mai mult decît o istorie sacră, este redată cronică unui întreg oraș în sărbătoare. Dar totdeauna este vorba de violări, mai mult sau mai puțin plăcute publicului sau clienților, ale unui angajament căruia ar fi trebuit să i se dea o altă orientare: adică alegorică sau sacră; sau este vorba de pre-texte întîmplătoare, așa cum a fost, pentru ilustra-

* Probabil se referă la Claude Lorrain, marele peisagist francez (1600—1682) N.T.

torul anonim, titlul culegerii de epigrame (*Ai Fiori, Ai Frutti*)⁸⁶, sau de studii pregătitoare, de cele mai multe ori nefolosite, pentru o definitivă elaborare de tablouri. Și chiar unele exemple vestite de opere fără subiect, ca *Vinătoarea de lișițe*, atribuită lui Carpaccio și trecută recent în prăvălia unui anticar, sau uimitoarea lucrare *Cestello di frutta* a lui Caravaggio, din Ambrosiana, sînt fragmente de tablouri mai vaste și articulate în mod discursiv⁸⁷.

Opoziția între realism și arta sacră, pe care am subînțeles-o, dar care este adevărata explicație a tuturor lucrurilor, ar merita, în ceea ce privește *cinquecento*, o expunere atît de extinsă, încît nu ar putea fi anticipată aici nici măcar parțial. Dar pentru a reconfirma dificultatea, mai ales în legătură cu unele subiecte, de a intra în arta oficială și pentru a confirma repudierea persistentă a comicului de către critica figurativă, multă vreme după ce comicul a fost acceptat în teatru, putem studia rapid succesul unui subiect comic tipic: acela al țaranului. Temă curentă, fiindcă reîntră inevitabil în cărțile de rugăciuni, în cronici, în scenele biblice, ca înfățișarea lui Adam după păcat etc. Și totuși, studiind cronologia și topografia aparițiilor sale, este inevitabil să conchidem că fiecare apariție picturală autonomă a sa este o autentică victorie împotriva unor prejudecăți critice, moraliste, literare și sociale.

*

În timpul războaielor care au răscolit cîmpia Padului la începutul secolului al XVI-lea, ia naștere, cum se știe, o literatură în dialect⁸⁸, extraordinar de favorabilă țăranilor, aproape ca și cînd soarta războiului ar fi fost mult legată de sprijinul și de intervenția lor. Cînd Veneția este învingătoare, țăranii sînt chemați, în asemenea compoziții să ridice osanale în cinstea sfîntului Marcu⁸⁹:

Ne-om întoarce toți acasă / și-om începe-a semăna / orz, alac și alte grîne, / om face vin și om ara /
147 și cu toții vom munci / și pe munți și pe cîmpii.

Și, invers, vom găsi alte compoziții care descriu, într-un fel de alfabet macabru (ca acela definit, poate pentru a evita unele neplăceri din partea cenzurii, „ceva ridicol foarte frumos“), din 1524⁹⁰, toate suferințele îndurate de această persecutată clasă socială, căreia pînă și nașterea copiilor le aducea necazuri, știind că sînt meniți a fi mai mult sclavi pentru stăpîni. Tonul pesimist este atît de amar, evident în lipsa oricărei posibilități concrete a unei alianțe politice sau de reformă, încît această compoziție se termină cu speranța că numai poporul universal poate fi salvator. Coincidența, chiar dată nu numai de tematică, cu cărțile care au însoțit, la nord de Alpi, revolta țăranilor, este impresionantă. Dar există raporturi, chiar mai directe, cu lumea de dincolo de munți și cu Reforma, tocmai în noua considerare pe care literații o au față de oamenii din popor. Toți cunosc acum *de visu* nu numai din lecturi, piesa *Reduce* (Întors la vatră) a lui Ruzzante, care este din acești ani. Iată-l, de-abia întors din război, apărînd ca un spectru în fața cumătrului Menato¹:

Menato: Cumetre! Dumneata ești? Cine te-ar fi cunoscut? Parcă ești un pește fript. Nu te-aș fi recunoscut deloc, cumetre. Bine ai venit.

Ruzzante: Arăt prăpădit, nu? Dacă ai fi fost undean fost eu, n-ai vorbi așa, cumetre.

Menato: Vii acum de la cîmp? Ai fost bolnav sau în pușcărie? Arăți rău, cumetre. De parc'ai fi unul din trădătorii ăștia. Iartă-mă, cumetre: cred că oi fi văzut vreo sută de spînzurați, dar nici unul nu arăta așa rău!

Nu înseamnă deloc că trebuie să-l învinuim de lipsă de originalitate (dimpotrivă!) pe Ruzzante, bănuind din mai multe motive de erezie⁹², amintind (poate pentru prima oară) că dialogul luat este de el și în parte tradus liber, din latină în dialect, din *Militaria*, piesa lui Erasmus⁹³:

Annon: Ce-i Trasimaco? Ai plecat ca un Mercur și te-ntorci ca un Vulcan. Unde ai fost?

Trasimah: Ce-mi tot spui de Mercur și de Vulcan? 11

Annon: Spun că ai plecat cu aripi la picioare și acum, după cum văd, ești șchiop.

Trasimah: Așa te-ntorci de la război.

Comparația poate continua.

Menato: Prădînd, poate că nu ai pus deoparte tot ce voiai. E adevărat?

Ruzzante: Nu am cîștigat și nu am prădat nimic. Mi-am mîncat pînă și armele.

Iar soldatul întors acasă al lui Erasmus:

Annon: Te întorci cu o bună pradă, ei?

Trasimah: O bună pradă? Da, o frumoasă traistă goală.

Annon: Bravo, te felicit, așa mergi mai ușor!

Annon: ...Dar povestește-mi cum a fost în război? Cine a învins?

Trasimah: Cu gălăgia aia, înghesuiala, bătutul tobelor, sunetul trompetelor, cornurilor, nechezatul cailor, strigătele oamenilor, cine mai știe ce s-a-ntîmplat? De-abia știam unde mă aflam...

Annon: Dar nenorocirea asta la picior, știi măcar cum s-a-ntîmplat?

Trasimah: Nici asta, îți jur, nu o știu prea bine. O fi fost vreo piatră sau o lovitură de copită în genunchi.

Annon: Dar eu știu mai bine.

Trasimah: Cum de știi? Ți-a spus-o cineva?

Annon: Nu, nu știu, dar ghicesc.

Trasimah: Ce ghicești?

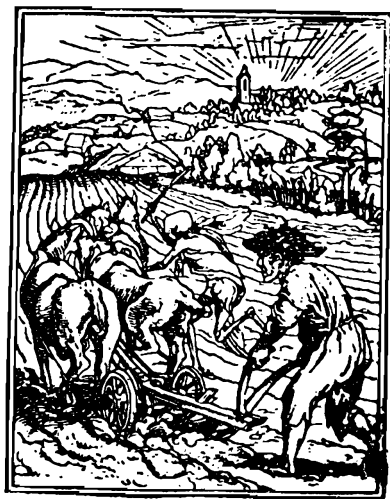
Annon: Fugeai speriat cît te țineau picioarele, te-ai împiedicat de-o piatră și ...

Să citim acum în comediograful padovan:

Ruzzante: O, cumetre, de-ai fi fost unde am fost eu, ai fi făcut altceva decît să te rogi. Ce crezi că ai găsi undeva unde nu cunoști pe nimeni, nu știi unde să te duci, și auzi peste tot oamenii urlînd „omoară-l, omoară-l, dă-i!“ Și artilerie, puști, săgeți, în timp ce vezi un tovarăș de-al tău omorît ici, un altul căzîndu-ți mort la picioare. Și cînd vrei să fugi, dai de dușmani. Celui ce vrea să fugă

i se trage în spate... Dacă ai fi fost unde am fost eu, cumetre, ți-ai fi dorit aripi de multe ori. Gîndește-te că într-o zi, în timpul unui atac, unul din noi, vrînd să fugă pe cal, mă calcă pe picior și-mi scoase gheata. Ai crede? În grabă nu m-am oprit să o iau. Și la urmă mi-am jupuit tot piciorul, pentru că fugeam pe pietriș...

Raportul dintre Ruzzante și Erasmus în aceste fragmente, atît de direct că se poate merge cu gîndul la o reelaborare intenționată a piesei *Militaria* de către autorul și actorul dialectal, nu face decît să confirme ceea ce știm din alte documente: vasta lui cultură ascunsă sub tonul zeflemitor și simpatia sa, cel puțin parțială, pentru luteranism, sau mai bine-zis pentru Reformă, care dă satirei sale un fond de autentică dramă. Dar vădește cîtă agresivitate, cît caracter de acuzare socială are realismul lui umoristic, odată legat de realitatea timpurilor. Să ne gîndim apoi la curajul cerut pentru reprezentarea publică a unei asemenea



Holbein, Moartea și ȃăranul (1526), pentru Les simulacres et historiées faces de la mort (Lyon, 1538).



Stampă populară dedicată libertății țărănești, înainte de 1525.

teme, cînd, în liberala Veneție, erau repetate și agravate decretul împotriva recitării de comedii, „ca ațîțătoare de desfrîu și corupție detestabilă a bunelor moravuri”⁹⁵; în cazul comediei *Reduce*, astăzi aceasta ar putea fi condamnată de ofensă adusă forțelor armate.

Lumea nordică, după cîte știu, nu a dat nimic asemănător, nici în pamfletele dialectale, nici în comedia erudită: în schimb a dat, în grafică mai ales, în gravuri ca *Moartea și țăranul* de Holbein⁹⁶, în seninele scene țărănești ale lui Dürer⁹⁷ și poate în monumentul său închinat țăranilor revoltați și înfrinți, unde ajunge la un dramatism sublim care nu are seamăn și care subliniază prin negare aristocratismul prevalent în arta figurativă italiană.

Totuși, în Italia septentrională, și chiar în zona padovană și ferrareză, găsim lîngă bine cunoscuta statueta a lui Riccio, reprezentînd un muncitor obosit, cîteva gravuri rare, încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea, care-i reprezintă pe țărani în drum spre tîrg sau spre munca de toate zilele, cu

ciuda unui mic accent caricatural. Asupra acestora, ura burghezilor împotriva țăranilor s-a exprimat în inscripții pline de insulte sau ironii; și viceversa, se găsesc nevinovate versuri pastorale de apărare.

Dacă este justă datarea propusă de Hind (1470 — 1480), acestea anticipează cu mult pamfletele populiste⁹⁸. Nu trebuie, în schimb, să luăm drept țăărănească producția, (foarte răspândită în Veneția din primele decenii ale secolului al XVI-lea), de picturi erotice, sau mitologice sau sacre, liric amplasate în peisaje ample, în care apar și statuete de țărani la lucru. Ele sînt un rezultat al petrarchismului, sau, mai bine-zis, al modei pastorale, un al treilea gen, între comic și tragic, care, dacă din punct de vedere literar este cel mai bun produs al teatrului și al muzicii cinquecentești italiene, este și genul cel mai departe de orice angajament social, politic, sau religios. Astfel încît pastoralele giorgionești pot într-adevăr uimi pentru arcadica lor seninătate (singura componentă întunecată în ele este melancolia „naturală” a crepusculului), cînd le vedem pe fundalul istoriei



Scenă pastorală (dintr-un desen de Tițian, gravat de Boldrini).

politice și militare a timpului. Totuși, adesea indică limita maximă la care putea ajunge, printre artele figurative neangajate social, bunăvoința față de țărani; și este probabil că ambianța padovană, și Ruzzante în special, cu simpatia lui pentru aceștia, să se fi reflectat nu numai în excepționala statueta a lui Riccio, reprezentînd un țaran trudit care se odihnește⁹⁹, dar și într-un mic grup de gravuri și desene pastorale ale lui Tițian, care ar fi, împreună cu faimoasa gravură a lui Lucas van Leyden din 1510, primele imagini artistice autonome cu subiect cîmpenesc, create în Occident¹⁰⁰. Una din ele, bătrîna care mulge o vacă, și copilul care adapă caprele (dacă, ascuns pe un trunchi de copac, în chip heraldic, nu ar apărea un vultur, poate ca atribut mitologic), ar fi putut da lui Jacopo Bassano mai mult decît o idee pentru pastoralele mult mai puțin petrarchești și literare.

Lipsește totuși un profil comparat, dintre diferitele arte din Italia, al temei țaranului; și chiar și o istorie a picturii de „gen“, capabilă de a lua în considerare baza sa sociologică. Studiul evenimentelor franceze, așa cum a fost condus de J. Adhémar, încă din 1945¹⁰¹, arată că și acolo soarta picturii „generalului“ nu numai că a fost foarte combătută, dar foarte grav discontinuă: după o primă largă înflorire de influență dramatică, între 1500 și 1530 (perioadă căreia îi corespund episoadele citate ale lui Riccio, ale lui Tițian din prima perioadă și în genere ale giorgionismului) începe să predomine — aproape ca în Italia — un manierism literar și sofisticat: paranteza durează în mod precis de la sosirea în Franța a lui Rosso Fiorentino (1531), aproape pînă la moartea lui Primaticcio (mort în 1570). Încă din jurul anului 1560, genul are totuși o renaștere, datorită fie influenței flamande și venețiene, fie gustului pentru capriciul care va avea maxima lui manifestare în ilustrațiile din 1565 din *Songes drolatiques de Pantagruel* inspirate generic din Rabelais¹⁰². În Italia sînt anii „pastoralelor“ lui Bassano; o nouă eclipsă este provocată de războaiele civile; iar relu-

area definitivă are loc între 1580 și 1600, anii „naturalismului” Contrareformeii și al fîntinilor din parcul Pratolino și al modei flamande de origine italiană. Natural, din Franța în Italia, și se presupune din Franța în Germania, temele se schimbă, orientarea generală totuși nu numai că e similară, dar chiar cronologic coincidentă în ritmul momentelor propice și momentelor potrivnice. Momente potrivnice care au determinat distrugerea sau dispariția colecțiilor de preț: același Adhemar amintește că nici unul din tablourile de gen din posesia regelui Franței nu a avut cînslea de a ajunge să facă parte din marile colecții publice actuale.

Lupta împotriva scenei de gen continuă într-adevăr în tot secolul al XVII-lea; ajunge pînă în neoclasicism. Ea s-a încins mai ales în jurul așa numiților *bamboccianti**, pictorii de scene din viața romană, net antieroiici și activi, care, dintr-un mai mare dispreț polemic, au inserat antieroiilor lor chiar în mijlocul celor mai solemne ruine, cu rezultatul de a ne da portretul, nu mai puțin idealizat, al unei Rome secrete și umile, plină de aceea sinceră umanitate care o răscumpăra totdeauna de orice defect vechi și modern. G. Briganti, într-un mod strălucit, a refăcut istoria acestei polemici¹⁰³. „Avortoni monstruoși”, „cerșetori”, „infantili”, „circari”, așa erau definiți acei *bamboccianti* de către critici. Una din capodoperele lor este și prima autentică reprezentare a unei revolte populare, aceea a lui Masaniello care izgonește pe nobili și pe negustori. Totuși, așa cum a trebuit să scrie contemporanul Passeri, stilul lor „atît de plăcut a fost admirat de toți... a avut un mare număr de imitatori și în timpul acela și după și nu se vedea altceva decît o cantitate de tablouri mici cu picturi urîte, meschine și nepotrivite cu frumoasa măreție a Picturii”.

Acest succes a fost datorat constituirii unei piețe de desfacere nu de Curte, ci de mici nobili, de medici, avocați, literați, colecționari diletanți. Și

* Pictori care reprezentau scene populare, comice, distractive. Creatorul acestui gen de pictură a fost olandezul

uneori fiindcă a fost creat în urma progresivelor schimbări ale economiei și organizării de stat, după marele scandal al lui Caravaggio, realismul subiectului, în mare parte exercitat de străini, a ajuns să fie tolerat din plin.

Polemicile s-au transferat, de pe planul moral pe plan juridic. În 1633, pictorii de gen, refuzând să plătească o taxă Academiei San Luca, au fost condamnați: dar Academia s-a ales, în cele din urmă, cu batjocura și cu pagubele¹⁰⁴. Prin aceasta se hotăra, chiar și cu justificarea naționalității deosebite a maestrilor, printre altele legați într-o confraternitate autonomă, dreptul pentru artiștii minori de a avea o piață de desfacere autonomă și necontrolată. Un al doilea proces, cu o altă înfrângere pentru Academie, s-a ivit din motive similare în 1716, iar avocatul care a apărut și la tribunal pictura de gen împotriva picturii de istorie, a fost un mare critic de artă, Lione Pascoli.

Totuși, victoriile în proces și șansa în comerț au avut un rezultat nefast din punct de vedere stilistic: i-au smuls atașării de realitate orice stimulent; iar pictura de gen, cu timpul, a ajuns să devină, nu numai lipsită de un subiect, ci și de un conținut moral, descalificându-se pînă la vinietă și cianolitografie.

Cu toate acestea, cine ar dori să facă istoria unui amplu context cultural ar trebui, pentru primele capitole, să folosească — după criteriul aristotelic de la care am plecat, — desigur nu limbajul „comicalui“, ci mai degrabă, pentru complexitatea fundalului său, emfaza tragediei, solemnitatea epicii.

ASTROLOGIE, UTOPIE, RAȚIUNE

nu sîntem poeți, ci întemeietori de orașe
Platon, *Republica*

Cînd citim acum vestita frază a lui Delorme din 1576: „ar fi mult mai bine ca arhitectul să greșească în ornamentarea coloanelor, în dimensiuni și în fațade, decît în regulile fundamentale ale naturii, care privesc comoditatea, folosul și avantajul locuitorilor; ornamentarea, frumusețea, îmbogățirea locuințelor servesc numai pentru a încînta ochii, dar nu aduc nici o binefacere sănătății și vieții umane. Nu înțelegem că o greșeală în distribuirea și funcția unei locuințe îi face pe locuitori triști, bolnăvicioși și dezagreabili”¹; și cînd avem ocazia să stăm, chiar numai pentru cîteva ore, într-unul din încîntătoarele palate gotice-tîrzii din nordul Europei, sîntem tentați să proferăm o părere negativă asupra palatelor italiene, care sînt, mai mult decît o reședință, o armă, o fortăreață, și în care soliditatea structurilor în piatră este adesea (ca zidurile inutile de unu-doi metri grosime ale palatelor fasciste de la EUR) în funcție numai de fast și propagandă, fără ca prin aceasta locuitorii să aibă verile mai puțin calde și iernile mai puțin reci.

Că Renașterea italiană a accentuat detașarea omului de natură, chiar în propria sa casă, într-atît, încît să determine, ca o reacție, nevoia unei
157 vile la țară, este neîndoios. Puține lucruri reu-

șese a fi mai deprimante decît să locuiești în Palatul Strozzi sau în Palatul Venezia. Și mi s-a întîmplat să compar neliniștea acestei claustrări voluntare, întărită puternic și solid cu munți de piatră și var, cu coșmarul biblic față de atotștiința lui Dumnezeu: omul din Renaștere se ascunde în adîncimea unui infern artificial în același fel în care forma tipică de izolare mistică, în Occident, este celula, închisoarea voluntară, în loc de a fi un colocvii liber și extatic cu natura, pe care ni-l îngăduim numai în acel interval de libertate morală, stilistică și decorativă și anume vila. Marile ferestre ale camerelor dinspre nord, simplitatea și fragilitatea structurilor din lemn, nevoia de destindere și comoditate care se accentuează odată cu trecerea timpului, în loc să se micșoreze și să se ridice prea puțin în funcție de cerințele monumentale și de reprezentare în înseși castelele princiare, odată cu cea mai democratică structură a orașelor de dincolo de Alpi, asupra cărora mării seniori au săvîrșit mai puține acte de violență, inserînd în contextul urban zgîrie-nori din piatră și marmură — apar mai mult ca niciodată astăzi, cînd tipul închis de casă dezvoltat în Renaștere a acoperit kilometri și kilometri pătrați de periferii, ca o adevărată întoarcere în eden, dealtfel tradițional înfățișat ca o vilă într-o grădină, și pe drept cuvînt reevocat de miile de căsuțe cu cîteva alei și cu un palmier, care se autodefinesc „paradisul“.

În materie de opere și de idei, *cinquecento*-ul italian este totuși atît de vast, încît ideile unui Delorme pot întîlni confruntări extrem de semnificative. Gîndindu-ne la o mică, dar fericită carte a lui Petrocchi², am putea vorbi legat de aceste opere și idei, fie străine fie proprii, de raționalism arhitectonic, fără a ne preocupa excesiv să anticipăm cu două secole o atitudine care ar părea tipic iluministă: și aceasta fiindcă autorii de tratate, critici, arhitecți, higieniști, care reprezintă raționalismul de care vorbeam, pot fi definiți, fără nici o violentare din punct de vedere moral sau speculativ, drept iluminiști *avant la lettre*. 15

Natural, este vorba de cazuri izolate (încît pînă acum aproape nimeni nu și-a dat seama de importanța prezenței lor), în timp ce, în secolul al XVIII-lea, acest mod de exprimare va constitui caracterul general al întregii societăți. Dar numai un termen ca acela de raționalism reușește să explice apariția încă din *cinquecento*, în Italia și afara ei, a unor serii de cercetări arhitectonice și stilistice concomitente și să sublinieze o unitate de caracteristici care nu mai pot fi azi definite nici cu termenul de „clasic” — folosit, de exemplu, de Hautecoeur³, dar fără vreo justificare teoretică, pentru arhitectura franceză a Renașterii și a barocului; nici cu acel de „neoclasic”, aplicabil numai începînd cu a doua jumătate din *settecento*, executate cu amprenta precisă a arheologismelor în compoziție și ornamentare; cu atît mai puțin acela de „manierist” care poate să însemne tocmai contrariul, chiar dacă este adevărat că tendința spre simplitate domină mai ales *cinquecento*-ul târziu⁴. Vedem în schimb un autentic raționalism, ca atitudine de gust, căutare a funcționalității, opțiuni pentru soluții constructive decorative foarte simple, apărînd în mod polemic și periferic în același *cinquecento*, răspîndindu-se în *seicento*, comportînd o revizie adîncă a simbologiei arhitectonice pînă atunci luată din antichitate și din evul mediu, triumfînd în *settecento*, cînd venețianul Lodoli a comparat curajos palatul Grimani, în prezența proprietarului său, cu „unul din acele imense fotolii îmbrăcate în piele fină, robuste, grele, pline de ținte metalice și sculpturi, tocmai în locurile unde nu se mai puteau sprijini coatele fără să fi simțit o jenă, și în care, vrînd să stai, simțeai că trebuie să te arunci pentru a aluneca apoi în jos, dată fiind înălțimea neconvenabilă, forma aproape ascuțită și tăria locului pe care te așezi”; comentînd pe deasupra răutăcios și exprimînd o părere asupra secolului al XVI-lea mult mai negativă decît a noastră: „Iată-vă palatul magnific și costisitor, însă incomod pentru voi. Arhitecții Sammicheli, sau Palladio, imitîndu-i pe cei vechi,

8 159 și dat fiind că aceștia au făcut aceste scaune im-

presionante fără să fi ținut seama vreodată de simpla comoditate de care era nevoie, i-au obligat pe toți să stea neconfortabil.

Și nu s-ar putea face oare case sau scaune bine gândite?

20.11.1971

Deși par a fi ciudat de actuale, acestea cît și alte observații ale lui Lodoli, cum ar fi aceea foarte îndrăgită de cîțiva *designers* moderni, care spun „că spatelui i se cuvine să dea formă spătarilor de scaun și șezutului forma locului pe care te așezi“ (se spune că modelele pentru scaunele din material plastic ale tramvaielor dintr-un mare oraș septentrional au fost calchiate, după natură, după un fascinant manechin feminin), în realitate nu fac decît să reia o tradiție foarte veche, esențială pentru a înțelege istoria artei edilitare, nu mai puțin decît valurile de modă arheologică sau studiul tehnicilor constructive: o tradiție căreia pînă acum i s-a acordat foarte puțin credit, dar de a cărei persistență eficacitate devenim imediat conștienți, dacă vorbim, de exemplu, cu vreun bătrîn meșter din provincie, capabil încă de a construi pe baza unor foarte complicate considerații asupra orientării, asupra climei, materialelor, adesea codificate pur și simplu în statutele comunale, acele case pe care cercetătorii folclorului continuă să le definească drept „arhitecturi spontane“. Și aceasta pentru a face ca locuitorul, cu nevoile și slăbiciunile lui, să dea o formă casei, și invers.

La baza celor afirmate stau elementare considerații sanitare, rezolvate în mare parte încă din Renaștere, pe temeuri astrologice: nu atît pentru a fi de bun augur pentru locuitori, construindu-le casele în conjuncturi pe care oracolele le socoteau favorabile, cît pentru a delimita locul, materialele, orientarea după influențe, pentru a atrage și specula în special acele beneficii. Aceste idei au fost acceptate, încă din antichitatea clasică, de medici care au stabilit un raport moral între caracterul și istoria unui oraș și poziția sa geo- 160

grafică: după Hipocrate, de exemplu, orașele bine așezate față de soare și de vînt și dotate cu ape bune, sînt cel mai puțin supuse revoluțiilor și tulburărilor sociale⁶. Idee reluată în *cinquecento* de Cardano, care o comentează astfel: „Cît poate face pentru oameni natura teritoriului și a locului, apare evident mai ales celui ce observă poziția orașului; într-adevăr, în cele cu o suprafață întreruptă de un rîu, de un munte, de o vale, de un povîrniș abrupt, ori de coline, cetățenii nu sînt decît rareori de aceeași părere, fiind în continuu răzvrățiți. Se mai poate constata cît de diverse sînt, în același oraș, trăsăturile corpului și ale feței, moravurile, bolile, starea sănătății, numai din cauza diferitelor părți ale orașului și a poziției cerului față de acestea: și tot astfel adîncimea puțurilor, amplasarea ariilor, salubritatea apei și aerului, din cauza aceleiași așezări a orașului, fie și într-un spațiu cît de redus, conduc la o mare varietate”⁷. Și, natural, vorbind de arhitectură în calitate de om de știință, Cardano se îngrijește mai ales ca edificiul să fie corespunzător în totul scopului lui (*usus est finis et propter quem fit*)*; să fie în stare să îndeplinească această funcție pe timp îndelungat; și numai la urmă să aibă o ornamentație frumoasă. Ba chiar, în ceea ce privește casele, interesul său este îndreptat mai mult asupra grădinii care le înconjoară decît asupra locuinței propriu-zise.

Ar fi foarte ușor, chiar în grabă, să spicuim în culegerile epistolare, în cronicile literaturii *cinquecento*-ului, infinite demonstrații ale difuzării în toate clasele sociale a acestor idei, dealtfel codificate de Vitruviu⁸. Astfel, de exemplu, ca să ne referim la un scriitor pe care l-am citat mai sus, vorbind despre fîntînile rustice, într-o scrisoare a lui Tolomei din 1544, găsim sfatul de a întemeia, după indicațiile lui Vitruviu, un nou oraș pe muntele Argentario, din motive climaterice și de mediu, mai mult decît militare⁹; în altă parte, afir-

* Folosința este scopul și pentru ca să fie (construit) (în

mația hotărîtă: „Să nu-mi vorbiți despre casă, fiindcă m-am decis să nu o locuiesc, chiar dacă mi-ar fi oferită, într-atît o găsesc de nesănătoasă și urîtă, fiind împotriva tuturor regulilor lui Vitruviu, drept pentru care o blestem din toată inima”¹⁰.

Cum ar trebui să fie o grădină și o casă bine concepute este spus, printre alții, de Giovan Battista della Porta, după care distribuirea camerelor trebuie diferențiată după anotimpuri: iarna, camerele de dormit ar trebui să fie expuse spre răsărit, sufrageriile spre apus. Vara, invers, primele trebuie să privească spre miazăzi, iar celelalte spre răsărit. Casa de iarnă dintr-un oraș ajunge astfel să se diferențieze substanțial, chiar ca orientare, de aceea de la țară, pentru anotimpul călduros. Alte încăperi au o așezare fixă: băile trebuie să fie plasate spre apus pentru a rămîne luminoase și calde pînă seara. Porticurile spre miazăzi, pentru a avea mult soare iarna și puțin vara; aici, seara, se vor opri bătrînii să stea de vorbă; aici duminica se pot da petreceri în aer liber și oricine se va putea adăposti de căldurile excesive.

Considerațiile lui Della Porta merg pînă la detalii minuțioase: bucătăriile nu trebuie să fie nici prea departe de locul unde se ia masa, pentru ca mîncărurile să nu ajungă reci la comeseni; nici prea apropiate, pentru a nu face să se simtă zgomotul și mirosurile oalelor și tigăilor¹¹. Aproape la toți există grija pentru perfecționarea obiectelor casnice (vestite sînt proiectele lui Leonardo pentru o roată automată de învîrtire a frigării) și mai ales pentru adaptarea tot mai adecvată a casei la ambianța fizică în care se situează: de la născocirea, ilustrată într-o luxoasă reproducere din *Theatrum Instrumentorum* a lui J. Besson, a unui horn capabil să tragă cu toată forța¹², la îndrăznețul examen asupra rezistenței materialelor de construcții, efectuat de exemplu de Buoni¹³, după cutremurul din 1570, în urma căruia ajunge la concluzia că în mod greșit „sînt atît de lăudate de arhitecții noștri, pentru rezistența lor, bolțile 162

soartă ar fi avut, dacă ar fi fost dus la bun sfârșit, mult anteriorul tratat de arhitectură al cardinalului Cornaro¹⁵, cu care revenim încă o dată în aristotelica Padovă, unde am mai întâlnit eroi ai antirenașterii, ca Riccio, Ruzzante, dar pentru a intra de data aceasta în sediul aulic al celui mai luminat cetățean — Mecena — care a fost și cel care a protejat pe unul din cei mai mari arhitecți ai tuturor timpurilor: Palladio. Iată introducerea la neterminatul lui tratat, scris poate în tinerețe:

Totdeauna voi aprecia mai mult o construcție frumoasă și perfect comodă decât una foarte frumoasă și incomodă; de aceea propun ca mai curînd să fie joasă, cu scările comode, decât înaltă și cu scările incomode și voi mai lăuda reducerea unor locuri pentru a face din unul două, care să păcătuiască prin proporții mici, decât să fac ceva înalt, deoarece este vorba de locuințe pentru cetățeni și nu pentru prinți. Totuși nu vreau să spun că toate camerele trebuie făcute astfel, ci numai unele, iar celelalte să fie înalte și frumoase. Cetățenii să ia astfel aminte, că eu le făgăduiesc că arta mea va putea fi învățată ușor de ei; pentru trebuințele lor, citind această operă a mea, să nu creadă că știu și au înțeles totul deoarece cei ce scriu despre acest meșteșug spun că cel ce vrea să-l învețe, trebuie să știe mai întîi multe lucruri, ca să nu rămînă ignorant... Voi vorbi numai de lucrurile cele mai necesare, lăsînd deoparte pe celelalte și voi căuta să fiu cît mai ușor de înțeles, folosind cuvinte și termeni care sînt folosiți de toți și într-un anume fel încît să fie pe înțelesul oricui. Nu voi spune nici care este operă Dorică sau Ionică sau Corintică, deoarece cărțile sînt pline de toate acestea, iar o construcție poate fi frumoasă și comodă fără a fi nici Dorică nici de vreun alt ordin, așa cum este la Veneția biserica San Marco.

În a doua redactare a tratatului la scurt timp după 1550, și aceasta rămasă neterminată, Cornaro se laudă nu numai cu aceste principii empirice și de utilitate comună, ci și cu aplicațiile executate de el la noile și încîntătoarele lui vile: „cu 164

aceste construcții, la vîrsta mea de 75 de ani, mă eliberez prin mijlocirea bunelor mele camere, de cele două extreme ale anului, adică frigul și căldura, dușmani de moarte ai bătrîneții. Parte din camere sînt calde iarna fără sobe, iar celelalte sînt răcoroase în perioada arșiței; totul e să nu fie ridicate în loc umed sau bătut de vînturi; și aceasta pentru că le-am construit cu chibzuință cu o artă învățată de la arhitectură, care are puterea de a prelungi viața oamenilor“.

„Puterea de a prelungi viața oamenilor“: minunată, poate neîntrecută definiție care transferă, pe un plan al practicului și al avantajului cotidian, exaltarea, întii vitruviană, apoi albertiană, a arhitectului ca semizeu, în stare să ducă civilizația, organizația socială, acolo unde altădată era cea mai meschină și ostilă ambianță naturală, creator de case, temple, orașe, mașini, străzi, porturi: dar, după Cornaro, nu atît făurar al unei civilizații abstracte, cu scopuri reprezentative, cît al unei îmbunătățiri imediate a condițiilor vieții private. Aceea a lui Cornaro este și în *cinquecento* dovada cea mai sigură a opoziției de nedepășit între pragmatismul edilitar și monumentalitatea aulică, între casă populară și palatul aulic; este acuzația poate cea mai potrivită, chiar dacă indirectă, adusă clasicismului, a cărui preocupare este totdeauna, nu rezolvarea problemelor materiale ale omului, ci reprezentarea vizuală a unor principii și simboluri transcendente, în care trebuie să încadrăm umanul pentru a-l purifica¹⁶; leac mai degrabă al sufletului decît al trupului; ale cărui realizări, din punct de vedere al abilității, au fost odată pentru totdeauna judecate de însuși Napoleon: „palatele împăraților trebuie să fie incomode“.

*

Descriind „vilele ridicate de Alvise Cornaro“, Lovarini¹⁷ citează elogios asanarea unui vast ținut la Codovigo, pe Brenta, „păgubit de apele care curgeau deasupra lui“. Cardinalul nostru „care

165 era, pentru acel secol, foarte priceput la hidro-

statică, a făcut pământul uscat, a îmbunătățit aerul și astfel a contribuit la înmulțirea simțitoare a țăranilor“. Idei ca ale lui, împărtășite de-a lungul *cinquecento*-ului de mai mulți teoreticieni decît se cunosc astăzi (de la Grapaldi¹⁸ la Scamozzi)¹⁹, își găsesc expresia cea mai conștientă, chiar împinsă uneori pînă la paradox, în scrierile reformatorilor inspirați din *Republica* lui Platon, care sînt descalificați și azi ca utopiști²⁰ constituind în schimb, chiar și pentru indirecta lor influență politică, cel mai mare capitol al urbanisticii noastre pre-iluministe. Astfel că Italia, tocmai datorită lor, se prezintă pe scena europeană cu un rol de foarte mare importanță. Preocuparea, comună tuturor, este aceea de a extinde bunăstarea și salubritatea de care în condițiile sociale de atunci se bucurau numai cei bogați; și de aici se nasc multe surprinzătoare coincidențe cu statutele comunale din secolele al XII-lea și al XIV-lea. Nu trebuie trecut deloc cu vederea șocul produs de descrierile de orașe, făcute de călătorii care au vizitat Orientul și America, după ce rămăseseră uluiți și stînjiți, mai ales, de cantitatea construcțiilor publice²¹ deși prin comparație ele sînt atît de firești. Mai mult, există preocuparea de a porni de la problemele imediate, mărunte, cotidiene, spre cele generale și politice, și nu invers: tot astfel cum urbanistii moderni sînt convinși că pot face, prin reforma materială a mediului ambiant, o revoluție socială mai pozitivă și mai de durată decît aceea politică, impusă de sus.

Iată, de exemplu, cum este descris cartierul popular model în *Città Felice* a lui Francesco Patrizi, din 1553²²:

Căldura supărătoare a verii poate fi evitată, căutînd umbra, răcoarea și aerul, cu puține veșminte. Umbra și răcoarea o găsești în logii și în camerele de jos, iar aerul în locurile unde adie vîntul; iar acestea sînt locurile ridicate și deschise, de aceea sînt comode terasele înalte, talentată fiind arhitectura în a le construi, cu măiestria artei ei.

Pentru ca tot orașul să se bucure de această comoditate, trebuie să fie construit pe coline înalte, expus la mai mult aer, și pentru a nu aștepta în același loc frigul iernii, care pare aici a fi mai puternic, trebuie să fie construit pe un spațiu plan, unde frigul nu poate avea o putere mare; un asemenea loc nu numai că servește comodității de mai sus ci și încântării priveliștii și la întărirea orașului; pentru acest motiv este lăudată în zilele noastre Verona și în vechime Atena.

Sau iată cum este înfruntată problema construcțiilor în *Repubblica Immaginaria*, a lui Ludovico Agostini, între 1575—1580 circa²³, într-un dialog între *Finito* și *Infinito*:

Și pornind de la case, pentru ca poporul să nu se infecteze, izolat de nobili, trăind în locuințe sărace în afară de oraș și supus nenorocirilor provocate de umiditate, mirosuri urite și lipsuri (de unde după cum ne învață experiența, izbucnește mereu, pornind de la oamenii săraci, ciurma care furișându-se în toate păturile nu mai lasă nimic întreg și în scurt timp îi îngroapă pe toți), singurul mijloc de scăpare e ca toate casele să fie construite de administrația publică și cu o arhitectură care face ca orice casă să rămână deschisă cel puțin din două părți pentru a simți soarele și vântul care să o purifice, și pentru ca locuitorii să se poată feri atât de frigurile mari, cât și de căldurile mari, în aceste case, la parter și la primul etaj vreau să așez toată plebea acestui oraș.

La acestea *Infinito* obiectează:

Cum vei mulțumi tu pe ambițioșii care vor să locuiască în palate și nu în case?

Finito răspunde cu o dispoziție aplicată parțial de secole în statutele comunale²⁴ și care stă și la baza orașelor din Renaștere, de nouă concepție și transformare, ca Pescocostanzo²⁵:

Își vor spune aceștia dorințele Senatului, precizînd și cheltuiala pe care au de gînd să o facă, peste aceea a administrației publice; apoi arhitectul orașului va fi cel care, servind și pe particulari și statul, va executa în mod sigur totul.

Într-adevăr nu este vorba numai de probleme de regulament edilitar, ci de o veritabilă planificare urbanistică, în ansamblul său, care se inspiră tot din statutele comunale, și țintește la fel ca acestea la armonizarea interesului fiecărui individ în parte cu cel general al colectivității.

Infinito: Dacă din loc în loc calitatea drumurilor ar fi nepotrivită cu acest fel de construcție, cum ai face ca totul să reușească după legea prescrisă de tine?

Finito: Pe tot cuprinsul orașului, se vor înșira drumurile în așa fel, încît între unul și altul să existe un spațiu destinat curților și grădinilor fiecărei case; și cine va dori să-l aibă mai mare decît al altora, o va putea face în lungimea și nu în lățimea locului (se va putea extinde în dreptul fațadei și nu în spatele locuinței; și vrînd să se deosebească de ale altora, va putea să-și croiască o intrare de pe o stradă și de pe alta, și să aibă astfel două fațade, una la un drum și alta la celălalt.

Infinito: Nu ar fi mai bine să se procedeze cu mai multă severitate și să se decidă ca dependent de numărul persoanelor din familie și nu datorită unor capricii, să se poată avea o casă mai mică sau mai mare? Ca și cum toate casele ar aparține Republicii și nici una nu ar fi particulară.

Finito: După cum îmi iei efectul ambiției, tot astfel îmi iei și gloria pe care se sprijină o jumătate din lumea noastră; deoarece onoarea și utilul sînt cele ce conduc întreg mecanismul prudenței omenesti; cît despre construcții, filosoful a spus că trebuie să fie cunoscută măreția sufletească a autorilor lor.

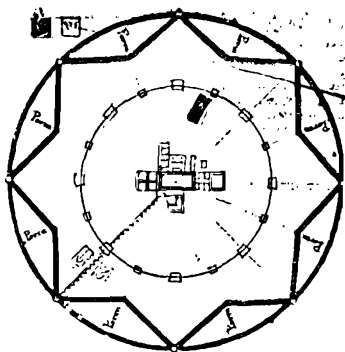
Exemplificarea poate continua îndelung, demonstrînd pe de o parte că ideile acestor scriitori, asupra reglementării și distribuției solului constructibil al orașului, în baza drepturilor de proprietate 163

etc., au posibilități continue de confruntare cu efectivele regulamente edilitare medievale și renașcentiste (vag inspirate probabil din raționalismul organizator al *Republicii* lui Platon)²⁶: și pe de altă parte că ei au simțit reglementarea tradițională ca insuficientă, poate din cauza prea multor abuzuri, și de aceea propun o înăsprire a legilor, mai ales în vederea protejării drepturilor locuitorilor din păturile asuprite.

Utopiștii recunosc implicit că reglementarea edilitară tradițională deși maleabilă și complexă, nu mai era satisfăcătoare. Orașul a devenit acum mult prea mare și articulat pentru a se mai putea controla singur, iar dreptul civil avea o putere prea limitată. Ei invocau deci în mod continuu o oligarhie sau o tiranie iluminată, ai cărei funcționari să aibă sarcini multiple. Orașul, cu alte cuvinte, devine un instrument politic, economic, militar și religios și înfățișarea lui trebuie să corespundă și să faciliteze toate aceste funcții. Planificarea urbanistică trebuie să fie însoțită de planificarea morală și socială. Și „fericită“ echivalează cu „perfect și total ordonată“. Într-un anume sens, raportul de necesitate între ambianță și locuitori, pe care astrologia l-a întocmit pe baza unei serii de corespondențe ideale, acum se transferă net pe planul concretizării legislative. Și aici precedentele medievale (curios de contemporane statutelor comunale) nu lipsesc: ca și distribuția camerelor și a dependențelor, mai ales în marile mănăstiri cisterciene. Dar comunitatea urbană ce trebuie organizată este laică, după cum terestră este fericirea la care tinde. Apelul la cosmologie — în acest sens, orașele imitând de fapt Republica lui Platon, inspirându-se din cercuri, stele, forme geometrice — nu mai este reflexul unei valori superioare, ci afirmarea unei totale autosuficiențe, pentru care orașul, în perfectă ordine, este în sine o valoare perfectă.

Orașul utopiștilor, în genere, reflectă o structură socială bazată pe două principii: unitate și coordonare. Dacă vrem să o socotim ca un remediu

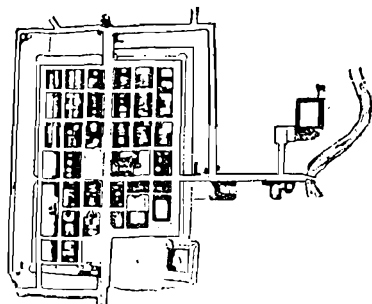
169 pentru concretele deficiențe ale orașului *cinque*



Filarele, proiect pentru Sforzinda.

și seicentesc, trebuie să deducem că încă de pe atunci se presimțeau consecințele nefaste ale unei excesive extinderi a orașului, dincolo de măsura umană. Preocuparea de a colectiviza cultele, alimentele, îmbrăcămintea și chiar, la unii gânditori, femeile; de a concentra serviciile publice într-o specie de falanstere și a crea locuri comune de întâlnire (cum era teatrul pentru Alberti) răspunde nevoii de a consolida o unitate civilă zdruncinată de imigrări și de excesiva dimensiune a nucleului locuit. Patrizi, în *Orașul fericit*²⁷, propune să se creeze adevărate centre comunitare chiar din motive identice avansate de urbanisții moderni:

Va trebui, aşadar, ca orașul nostru să fie locuit nu de o infinită mulțime de oameni, ci de atîți



Distribuirea pe loturi a cartierului din Cortemaggiore, 1479. 170

cît se pot cunoaște ușor între ei și lucra deci mai bine; vor fi diferiți datorită sîngelui și neamului. Și pentru ca această rădăcină a unei iubiri reciproce să se perfecționeze și să dea un rod perfect, vreau ca toți să se hrănească în localuri publice; în acestea trebuie să se celebreze cel puțin o dată pe lună un eveniment după vechiul obicei al lui Italus Rege al Italiei, primul care a împămîntenit acest obicei. Pentru masă, deci, să se organizeze aceste încăperi publice în care să aibă loc întîlnirile dintre oameni, acestora fiindu-le rezervată o parte a teritoriului orașului, iar veniturile să fie destinate numai acestui scop.

Sistemul de integrare artizanală și economică în mod divers propus de diferiți scriitori, tinde să transfere diferențierile din societate (care sînt favorizate, și nu frîmate), nu pe plan social sau politic, ci pe plan topografic, de exemplu, destinînd străzi și cartiere fiecăruia din meșteșuguri. Și aceasta este o reluare de obiceiuri medievale, dar, după noua organizare a orașului, adesea bazată pe schimburi de servicii, ar fi dus în cele din urmă la o nivelare generală a tipurilor de construcție, din care se detașau numai marile palate administrative, bisericile și mînăstirile. Realitatea era cu totul alta: sfîrșind prin alinierea caselor bogătaşilor de-a lungul arterelor de trafic, adesea mai mult din motive de prestigiu decît din motive practice și cu o tot mai mare inegalitate în privința volumului de înălțime și de bogăție decorativă. Nu numai orașul utopiștilor, ci orice cartier, deși diferențiat, trebuia să fie autosuficient și să prezinte o fizionomie umană specifică: așa cum a ajuns să aibă, cam în aceiași ani, ghetoul, și cum, de secole, păstrau cartierele prostituatelor. Să citim, de exemplu, în *Mondo savio e pazzo* (*Lumea înțeleaptă și nebună*) a lui Anton Francesco Doni²⁸, care reia printre altele o idee a lui Filarete:

Înțeleptul: Orașul avea două părți, cum s-ar spune, de o parte, toți croitorii, de cealaltă, toate
71 prăvăliile cu țesături. O altă stradă: de o parte

leacurile, alături toți medicii. O alta: cizmari care făceau ghete, papuci și cizme, de cealaltă pielarii. În altă parte brutarii care făceau piine, iar în față, morile care măcinau făina. Altă stradă: multe femei torceau și subțiau firul de lână cît mai mult, iar cele din față țeseau. Laolaltă erau deci vreo două sute de meșteșuguri, și fiecare nu făcea altceva decît lucrul său... Mai erau acolo și două străzi sau trei cu hanuri și ceea ce pregătea de mîncare unul, pregătea și celălalt și dădeau de mîncare tuturor. Nu se făcea altceva aici decît să se dea de mîncare cît mai multor persoane; iar cînd aveau nevoie de ciorapi, se duceau la meșteșugarul respectiv și îi căpătau; astfel se întîmpla și cu toate celelalte lucruri; gurile erau împărțite și ele; fiecărui han îi reveneau cincizeci, o sută sau două sute de oameni; și după ce dădeau de mîncare celor ce cădeau în sarcina lor, zăvorau ușile, astfel încît să se ducă rînd pe rînd la cel din urmă han. De fiecare stradă avea grijă cîte un preot al templului, iar cel mai bătrîn dintre cei o sută de preoți era conducătorul locului, care nu avea deloc mai mult decît tot ce aveau și ceilalți. Veșmintele erau toate la fel, în afară de culoarea lor care era albă, pînă la vîrsta de zece ani, verde pînă la douăzeci, de la douăzeci la treizeci de ani pestriță, pînă la patruzeci roșie și apoi, pînă la sfîrșitul vieții, negru; și de alte culori nu mai era nevoie.

Nebunul: Dar ce se întîmpla cu cel ce se îmbolnăvea?

Înțeleptul: Se ducea pe strada spitalelor, unde era îngrijit și examinat de medici.

Nebunul: Pentru femeile care nășteau, cum se proceda?

Înțeleptul: Exista o stradă sau două, pentru femei, iar toate femeile erau tratate fără diferență de clasă socială... Totul era comun, iar țăranii erau îmbrăcați întocmai ca locuitorii orașului; deoarece fiecare oferea rodul trudei lui și obținea ceea ce îi trebuia.

Ar fi interesantă, și acum urgentă, o confruntare între aceste idei, în parte acceptate de faimoși au- 172

tori ai unor asemenea tratate ca Scamozzi²⁹, cu statutele pentru ordonarea oraşelor noi sau refăcute, adesea destinate chiar unor aşezări populare, care se înmulţesc în timpul Renaşterii, de la vestita Pienza, care nu este numai monumentală, la Sforzinda, rămasă pe hîrtie, la *bastide* din Poggio Imperiale, întreruptă înainte de a i se completa zidul de incintă, la Pescocostanzo, care ar putea avea un scop social în sens modern, imitînd comunităţile evanghelice³⁰, la Sabbioneta, ale cărei treizeci de spaţii izolate au fost proiectate de Vespasiano Gonzaga cu scopul declarat de „a ajuta pe aceşti oameni ai mei din popor care se adună în faţa mea ori de cîte ori ies în public“ şi pentru care „noi cei mari îi evităm ca şi cum nu ar fi şi ei creaturi ale lui Dumnezeu“³¹. Tot ce este „utopic“, este cuprins în grandiosul program al lui Fontana de sistematizare a străzilor Romei, pentru Sixt al V-lea, căruia i-a fost elogiată pînă acum numai eficacitatea arhitectonică, nu şi cea socială³², demonstrată de o mie de fapte, cum sînt lucrările de dirijare a apelor — în cartierele înalte situate pe vechile coline, rămase nelocuite tocmai din cauza lipsei de apă; asanarea cartierelor joase şi populare, de-a lungul Tibrului, umede şi nesănătoase şi expuse, pe deasupra, inundaţiilor; complexa organizare economică şi bancară pusă la baza acestor acţiuni; hotărîrea cu care au fost îndeplinite pentru utilitatea publică exproprii foarte curajoase, într-un climat de absolută dictatură a Maeştrilor Străzilor; dispreţul faţă de monumentele antice, care nu se mai puteau adapta la noi funcţiuni şi intenţia, ba chiar proiectul, gata de a fi realizat, de a transforma Coloseul într-o mare filatură: poate cea dintîi filatură modernă, cu instrumente mecanice şi o producţie industrială, revoluţionară faţă de obişnuitul sistem de antrepriză pentru artizani sau faţă de lucrul plătit după cantitate.

Cu trecerea deceniilor, chiar dacă proiectele lui Fontana pentru Sixt al V-lea nu s-au realizat decît
173 în parte, ceea ce era utopie, devine în Italia (ca şi

în Europa) un program de bună și prudentă administrație.

Seicento și mai ales *settecento* iluminist îi evocă frecvent pe scriitorii și pe arhitecții de frondă pe care noi am vrea să-i definim anti-renascentiști, pentru a reînnoi fie economia, fie structura urbană. În acest moment, este drept, avem impunătoare învățăături străine, ca cercetările militare și sociologice ale lui Vauban, crearea orașului-palat regal din Versailles, reconstruirea Londrei după incendiu, resistemizarea adesea radicală a multor orașe de provincie franceze și după sistemul aplicat pentru *Places royales*, a Parisului însuși.

De la medici, de la literați, de la diletanți, aceste idei trec la politicieni și la economiști care devin adesea, ei înșiși, autori de proiecte de reformă. Astfel, într-o explicită reacție față de pitoreasca dezordine a Romei baroce, pe la 1733, unul din cei mai activi oameni ai timpului, Lione Pascoli, care ar merita să fie renumit (chiar dacă nu ar fi scris *Viețile de artiști*), ca prieten intim al arhitecților angajați pe atunci în lucrări urbanistice, ca Filippo Juvarra și Luigi Vanvitelli, prezintă anonim conclavului ce urma să-l aleagă pe Benedetto al XIV-lea papă (care, poate drept recunoștință, îl numi secretar al unei Congregații economice ce intenționa să-i pună în aplicare principiile), *Testamentul politic*³³, una din scrierile cele mai revelatoare pentru implicațiile politice, sociale și economice ale raționalismului arhitectonic, așa cum se dezvoltase acesta, cu o perfectă coerență, de la Renaștere în continuare, devenind motiv de lucide discuții în principalele Curți ale Europei, în conflict cu fundamentală problemă a noii structurări ce trebuia acordată marii capitale a statului.

Pentru Lione Pascoli, activitatea edilitară are o importanță extremă. Ea nu mai este o sarcină a unor persoane particulare, ci o grijă asiduă a monarhului însuși. Arhitectura satisface într-adevăr nevoi colective; contopește într-un tot însăși viața publică: „Ea a format societatea, a unit pe magistrați și a întemeiat republicile“, 174

scrie el în *Introducerea* celui de al doilea volum al *Vieșilor*, imitînd pe Vitruviu, dar transferînd elogiul imediat pe planul economiei. „Ea a perforat pietrele cele mai tari, a deschis munții cei mai sălbatici, a tăiat pădurile cele mai dese pentru a fi străbătute de drumuri. Ea a aruncat punți peste riuri, pentru ca orașele despărțite, provinciile separate și diferitele ținuturi să poată comunica între ele: tot ea a inventat trăsurile și a alcătuit carele... Ea a oprit cu diguri inundațiile provocate de revărsările repezi... și a dus apa acolo unde nu era, și unde, dacă nu ar fi dus-o, nu ar fi existat oameni.“ Arhitectura are deci prioritate asupra celorlalte arte „pentru că e cea mai antică, cea mai nobilă, mai utilă și mai necesară“, pentru meritoria funcție de a continua în oarecare fel creația divină, de exemplu, „făcînd să devină roditor și folositor un teren arid și vătămător“, pentru motivul de a fi prezentă în toate activitățile umane, de la navigație la război, și de a fi reușit „să stabilească o legătură atît de profitabilă și uimitoare pe care a vrut să o pună în aplicare prin mijlocirea bisericilor, într-un fel, chiar și cu cerul“.

Activitatea edilitară constituie de aceea o sarcină supremă pentru monarhi: „Printre operele cele mai alese, care pot perpetua gloria celor mari, una singură, socot eu și cred că nu mă pot înșela, este și aceea a construcțiilor. Deoarece dacă cele mai necesare trebuie să fie cele mai glorioase, pe care alta mai necesară o poate realiza un suveran, ea tinzînd să facă totul comod și să aibă drept scop beneficiul supușilor?... Deoarece din păcate vorbesc și voi vorbi veșnic în favoarea construcțiilor, fie punțile ridicate pe riuri, fie apele aduse în fîntîni, fie drumurile deschise în cîmpii, fie spitalele construite în orașe, fie palatele făcute pentru adăpostirea artelor și meseriilor“ (I, p. 322).

Nu s-ar putea dori o mai clară enunțare a unui program edilitar din „rațiune de stat“. Pînă acolo încît, coerent, el se întreabă la un moment dat dacă este mai importantă opera unui singur artist sau aceea a unui Mecena, „care nu poate proteja mai mulți“. Și nici nu s-ar putea pretinde, de asemenea,

o mai exactă aplicare a unor astfel de principii decât aceea pe care o face însuși Pascoli în *Testamentul politic*, aplicându-le la reforma economică a statului pontifical, care trebuia să se realizeze pornindu-se de la capitala sa, ba chiar concentrându-se în ea, într-o planificare foarte complexă și detaliată a producției agricole și manufacturiere și a comerțului întregului teritoriu dependent de ea.

Chipul Romei trebuia renovat „deși ea este strălucitoare și mai mult decât magnifică, într-atît încît, fără nici o îndoială și fără nici o piedică, depășește pe toate celelalte (orașe) ale lumii“. Trebuie „să înfrumusețăm metropola pentru o și mai mare splendoare, și pentru o grandoare superioară a principelui și pentru mai multă comoditate și un avantaj crescînd al negustorilor și al națiunii (p. 177). Acesta este, în rezumat, programul reformei.

Trebuie să clarificăm faptul că dacă sînt trei rațiunile reînnoirii edilitare propuse — strălucire și magnificență a Principelui (Pascoli îl numește totdeauna Principe pe Papă, fiindcă se gîndește la crearea unui stat laic cel puțin în funcțiile lui esențiale) — comoditate — avantaj pentru negustori și națiune — ele sînt reduse în mod practic mai ales la ultima și anume la avantajul economic. În acesta se poate absorbi ușor și fastul Curții, să fim atenți, în funcție de activitatea diplomatică extrem de dezvoltată mai ales în epoca barocă. Pe de altă parte, scriitorul nostru are grijă să nu „propună (nici o operă) care fie că ar dăuna statului, fie că ar fi păgubitoare pentru finanțele publice... considerînd că este mult prea scump capriciul de a ridica un obelisc sau o piramidă, sau un monument sau o construcție, dacă se face numai în vederea fastului costisitor, cu banii statului strînși din dări“. De aici nu urmează o politică de expectativă, ci un program financiar bazat în întregime pe o activă circulație a monetei: „cine are... poate să cheltuiască: și cine nu are, să trudească pentru a putea apoi cheltui“ (p. 69). Folosirea bogăției nu este numai legitimă, ci și obligatorie și acționează ca exemplu stimulator. În ceea ce-l privește, Prin- 176

cipele ar trebui să exercite o protecție edilitară generală, silind pe cetățenii înstăriți să-și termine palatele (pe atunci Roma era plină de ruine... moderne), „rugîndu-i să facă economii (în acest scop) sau sprijinind pe proprietarii care nu ar putea“.

Nue vorba de imobilism, așadar, ci de o prudentă administrație. Cum vom vedea, planul urbanistic al Romei care va decurge din aceste pagini va fi, cel puțin în teorie, un miracol de mari realizări cu cheltuieli minime. Așa, dealtfel, s-ar fi întîmplat, după Pascoli, dacă s-ar fi instituit iluminăția nocturnă a drumurilor: s-ar fi evitat nenorociri, furturi și crime și s-ar fi redat statului mult mai mult decît cele cîteva uncii de ulei necesare.

Cheltuielile prevăzute „vizînd magnificența“, au în vedere mai ales sistematizarea intrărilor orașului, *Piazza del Popolo* și *Piazza San Giovanni* și a unui alt intens nod de trafic, *Ponte Sant'Angelo*. *Poarta San Giovanni* pentru care Pascoli solicită lucrări ulterioare de înfrumusețare, în afară de fațada proiectată pentru marea Bazilică, era singurul drum care mergea spre Napoli și spre *Paludi Pontine*, a căror asanare se discuta tocmai atunci, căutîndu-se căile practice de realizare a ei. Atenția acordată acestei zone corespundea dorinței intensificării raporturilor economice cu sudul Italiei.

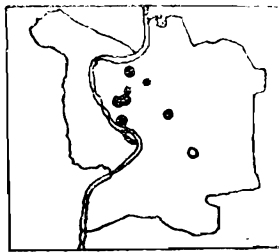
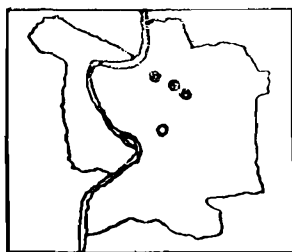
Totuși problema cea mai gravă nu era rețeaua de drumuri, ci sistematizarea instituțiilor de stat, extrem de numeroase și enorm de costisitoare pentru tezaurul public. Dispersiunea instituțiilor, a cazărmilor, a arhivelor, în afara faptului că îngreua activitatea (Roma era încă din *settecento* un oraș prea mare) împovăra tezaurul cu o incredibilă cantitate de chirii, pe care Principele era obligat să le plătească particularilor, cu o necesară liberalitate.

Indic cu puncte negre pe un plan schematizat al Romei settecentești noua distribuire a instituțiilor publice propuse în *Testament*; jos, exista

177 Curia, la *Montecitorio*; în centru, lîngă *Fontana*

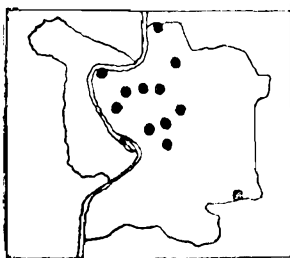
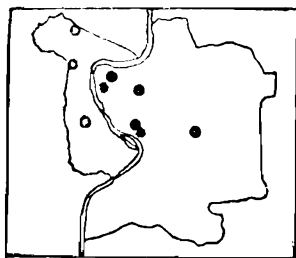
di Trevi sau la Santa Maria in via, pe o piață vastă, de deschis dărîmind șirul separator între biserică și Piazza Colonna, palatul Camerei, de construit; sus, Quirinale, de extins pînă la Via delle Quattro Fontane în fața Palatului Barberini, pentru a oferi „condiții optime de locuit în avantajul tuturor, fără a plăti chirii prea mari“, apoi grajduri, locuințe pentru „companiile de soldați răspîndite în Roma, pentru care Camera trebuie să plătească de asemenea chirii mari“, și depozite „mai potrivite... unite cu hambarele“.

În acest fel, instituțiile guvernamentale, chiar dacă nu erau unificate, erau considerabil grupate. Pascoli vrea să separe de ele un alt centru, cu caracter exclusiv laic și privat: Bursa, care trebuie instalată într-un local asemănător, dacă nu superior prin demnitate și frumusețe, celor din Londra, Amsterdam și Anvers și anume pe Capitoliu



1. Birourile administrative (punctele negre) și Bursa de la Capitoliu (în cerc).

2. Manufacturi și activități artizanale.



3. Piețe, măcelărie și pescărie, cuploare.

4. Piețele din Roma după reînnoirea urbanistică a lui Pascoli. 178

(inel negru la dreapta pe plan). Aici trebuia să aibă reședința Senatul, ca în orașele de peste Alpi. Gradul de senator trebuia să fie vîndut celor care îl solicitau și erau demni de el: condiția de senator ar fi ridicat la înălțimea vieții politice „oaameni cu minte luminată și de curaj“, acestora urmînd să li se adauge negustorii și comercianții experți, aleși la fiecare șase ani, *ad honorem*, pentru meritul lor.

Cu venitul obținut din vînzarea titlurilor nobiliare (uzanță practică în cîteva orașe străine) el propune o sistematizare a colinei Capitoliului, de o putere de sugestie și monumentalitate neîndoielnice și pe care încerc să o indic pe planul lui Falda: trebuia să fie create anume noi scări de acces (mai spectaculoase decît aceea numită *Ara Coeli*) de o parte și de alta a colinei, legate de o mare arteră care ar fi legat la *Bocca della Verità* și *Ponte Rotto* reconstruit, de *Madonna di Loreto*. În fața Capitoliului, într-o piață în formă de stea, el se gîdea să construiască „un arc triumfal maiestuos și cu ornamentații magnifice (pp. 188 urm.). Spre *Campo Vaccino*, fațada „rustică“ a Palatului Capitolin ar fi trebui să aibe o înfățișare mai bine proporționată, cu o scară largă și grandioasă. Iar Forul Roman ar fi trebuit să fie străbătut de alei (ca aceea pe care o vedem efectiv într-o rară fotografie din jurul anului 1860), „nu de ulmi ci de castani sălbatici care cresc mult mai repede și sînt ornamentali, cu multe ramuri și rădăcini mai puțin tîrtoare, nobile, mai drepte și mai frumoase“. Scopul secret al acestui întreg fast în jurul Bursei este explicabil: să se facă activitatea negustorilor nu numai oficial recunoscută, ci și de o noblețe asemănătoare aceleia din vechea aristocrație.

Pe cît se îngrijește Pascoli de producția agricolă la țară, pe tot atît se preocupă și de comerțul din cadrul orașului. În acest caz problema cea mai importantă pentru el era crearea, concepută cîndva de utopiști, a unor cartiere specializate, care să reunească negustori de mărfuri asemănătoare sau înrudite cu manufacturile. În planul din

fig. 2 indic cu puncte negre distribuirea activităților meșteșugărești și a celor comerciale: avem de la stînga la dreapta și de sus în jos, de la *Piazza del Popolo*, fabricanții de mătase (ale căror războaie de țesut puteau fi puse în mișcare de apele Tibrului); la *Madonna di Loreto* negustorii de pînze și bumbac; la *Tor Sanguigna*, negustorii de lînă; la *Campo dei Fiori*, „negustorii de stofe și de postavuri”; în *Piazza Farnese*, „negustorii de coloniale” cei mai mari; la *Regola*, pielarii.

Steluțele reprezentau în schimb producții pe care le-am putea numi de bunuri de lux la Pantheon, lîngă hanuri, negustorii de pînzeturi și mercerie; în *Piazza Navona*, librarii; la *Pellegrino* (lîngă *San Pietro*), argintarii și aurarii. Dincolo de exigențele practice, această împărțire este vădit inspirată din tradițiile medievale; într-adevăr Pascoli subliniază că este „urît și neplăcut să vezi împrăștiați în mod confuz în toată Roma fierari, lăcătuși, potcovari, căruțași, lem-nari, dogari, gravori, căldărari, și alți asemenea meșteșugari și meșteri care ar fi trebuit să aibă străzile lor particulare, după cum din *denumirea multora existente, se înțelege ușor că înainte le aveau și se refereau numai la ele, după cum în orașele principale sînt restrînse pentru ușurința cumpărătorilor*” (p. 179). Și cu obișnuita lui autoritate, adaugă că „acestora trebuie să li se atribue străzi speciale și cartiere cu expresa inter-zicere de a nu le putea părăsi”.

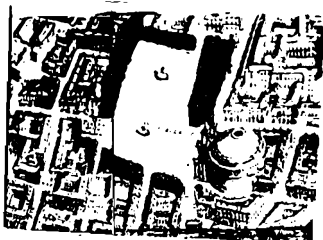
Trebuia ca și prăvăliile cu produse alimentare să fie bine redistribuite: piețele îndepărtate de cartierele monumentale și puse la egală distanță una de alta (planul de la fig. 3, *rotunde și negre*, de sus în jos): adică la *Piazza della Madonna dei Monti*, la *S. Eustachio*, la *Piazza Giudea* și la *Panico*; abatoarele și pescăria lîngă Tibrul (*stеле negre*, la *Piazza Giudea* și la *Santa Lucia della Chiavica*), cuptoarele de pîine, în afara aceluia foarte bun al Vaticanului, pe pantele colinei *Gianicolo* (*inele negre* pe plan) pentru a avea aer mai bun pentru creșterea pîinii și a nu exista nici un pericol de incendii.

Alte două zone ale Romei aveau să fie dedicate în schimb vieții civile, și anume *Piazza Navona*, golită de tarabe, ocupată de librării și împodobită mai ales cu balustrade de fier la balcoane, „loc de plimbare liberă pentru cetățeni, distracție specială pentru literați”; *Trinità dei Monti*, la care se putea ajunge mai ușor, loc de „plimbare și divertisment”, „plăcut pentru aer și priveliște frumoasă”. Acolo aveau să-și găsească recreere și loc de întâlnire „oamenii de talent”.

*

Pe planul de la fig. 4 sînt indicate zonele Romei supuse transformării edilitare, după programul expus mai sus. Punctele negre corespund întemeierii sau adaptării de piețe.

Într-un moment cînd trăsurile, evident, nu aveau încă o mare răspîndire încît să ceară străzi noi și cînd era suficient pentru trafic să se continue planurile inițiate în *cinquecento* și *seicento* (prelungind liniile drepte pînă la *piazza Madonna dei Monti*, pentru a facilita extinderea edilitară a orașului în zona aceea, pe care ridicarea unui alt obelisc ar fi trebuit să o consacre ca pe un alt mare centru public), piața constituia cea mai bună soluție de cartier pentru problemele cele mai urgente: politice și comerciale. Și nu este nici o îndoială că au existat și influențele unor principii dezbătute în Franța, cu atît mai mult cu cît urbanistica lui Pascoli are o confruntare evidentă, de precisă coincidență cu programul analog încercat la Paris sub Ludovic al XV-lea (nerealizat, ci reprezentat grafic pe un plan gravat de Patte în 1748).

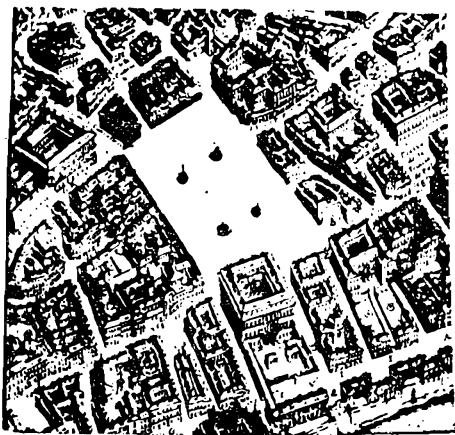


Proiect pentru Piața Pantheonului (din Lione Pascoli, Testamento politico).

Capitalurile necesare pentru marea acțiune puteau fi încasate în mare parte de la negustorii înșiși, care în schimbul noii lor organizări (la care erau constrinși prin lege) se angajau să restituie, într-o oarecare perioadă de timp, banii avansați statului pentru construcțiile destinate lor.

Trebuia ca piețele să fie înconjurate de clădiri de înălțime moderată, uneori cu porticuri, folosite ca locuințe și prăvălii. „Raționalitatea“ lor majoră de proiectare îngăduia să se utilizeze la maximum spațiile. Și poate că prin această coborîre din schemele generale ale realizării practice, Pascoli ne revelă caracteristicul său gust de pasionat al artei.

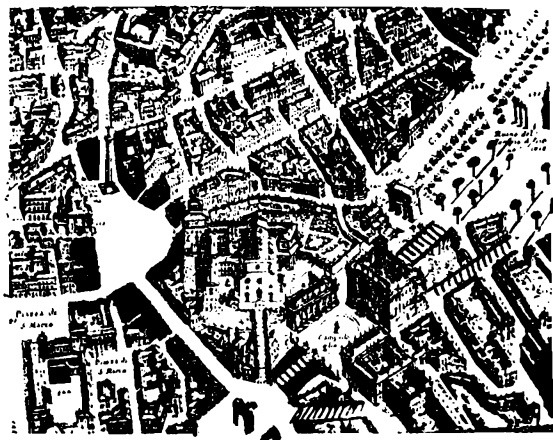
Modelul său ideal este sistematizarea Pieței *Montecitorio* la Roma și poate arhitecturile juvarriene din Torino (de unde ia ideea piețelor cu porticuri). Dar mentalitatea lui de istoric de artă se manifestă în dorința de a transforma orașul într-un muzeu ideal. El vrea să lărgească Piața Pantheonului, unind-o cu Maddalena și cu Palatul *Capranica*; să extindă apoi peste măsură, adăugînd alte două fîntîni, *Piazza Farnese*, spre care poate privi și Palatul Cancelariei. Proiectul său pentru Capitoliu constituie o anticipare



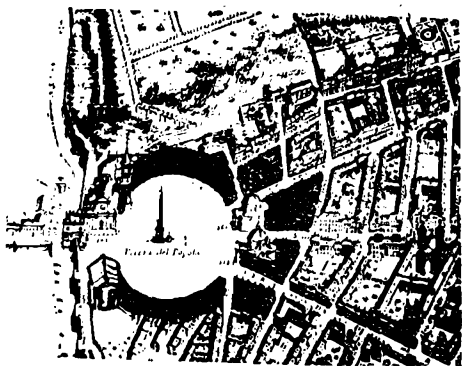
Proiect pentru - Piazza Farnese (din *Lione Pascoli*, *Testamento politico*).

precisă a urbanisticii neoclaseice; dar și mai excepționale, în acest sens, sînt planurile pentru *Piazza Madonna di Loreto*, pe care el o consideră inima Romei „la picioarele colinei Montemagnanapoli, de unde privirea se desfată de o priveliște panoramică... nu departe de Capitoliu și de Corso“. De aceste centre el vrea să o lege cu străzi largi; propune apoi „să se desființeze cele patru insulițe de case, care pînă la urcarea spre *Marlorio* îi împiedică vederea; și reducînd figura în chip de patruleter, s-ar putea ridica acolo mari construcții de o parte și de alta... astfel Colonna ar putea fi admirată din mai multe străzi, chiar și de departe; ar rămîne capul și stăpîna pieței; și Roma își va aminti mai mult de vechiul For al lui Traian“ (p. 194).

Pentru *Piazza del Popolo*, Valadier, o sută de ani mai tîrziu, avea să aleagă soluția propusă de Pascoli. Iată cuvintele lui: „ar trebui să se lărgească spațiul pieței, să se construiască la dreapta o biserică asemănătoare... și în simetrie... acum este o cazarmă, simetrică față de *Santa Maria del Popolo*) și apoi să se extindă în figură circulară de ambele părți pînă la fațada celor două Biserici *Madonna dei Miracoli* și *Montesanto*. Locul pentru



Transformări în jurul Capitolului (din L. Pascoli, Testamento politico).



Proiect pentru Piazza del Popolo (din L. Pascoli, Testamento politico).

biserică ar trebui atribuit aceluia ordin care ar avea mai mare nevoie de acesta și care ar fi mai sărac, iar confreriile religioase care au bani de investit să fie obligate s-o construiască. Pentru celelalte clădiri, în schimb, s-ar fi recurs, ca de obicei, la banul public. „Cu aceiași bani, în fine, ar trebui să se ridice alte două construcții asemănătoare, plasînd una în linie dreaptă în dreapta străzii care duce de la *Ripetta* pînă la palatul Marchizului Capponi, iar cealaltă în stînga străzii care duce la *Piazza di Spagna*, de aceeași mărime. Celor două biserici *Madonna di Montesanto* și *Madonna dei Miracoli* ar trebui să li se adauge două clădiri asemănătoare, cu apartamente de închiriat...” (pp. 151—182).

În altă parte, chiar cu mici intervenții, ca în *Piazza del Ponte Sant'Angelo*, demolînd un grup de case mici, Pascoli reușește să creeze spații deschise, folosite cu toată libertatea, posibilități reale de acces, fie spre oraș, fie spre bazilica San Pietro, potrivit unui procedeu folosit și azi, dar cu mai mică precauție, de urbanistii moderni.

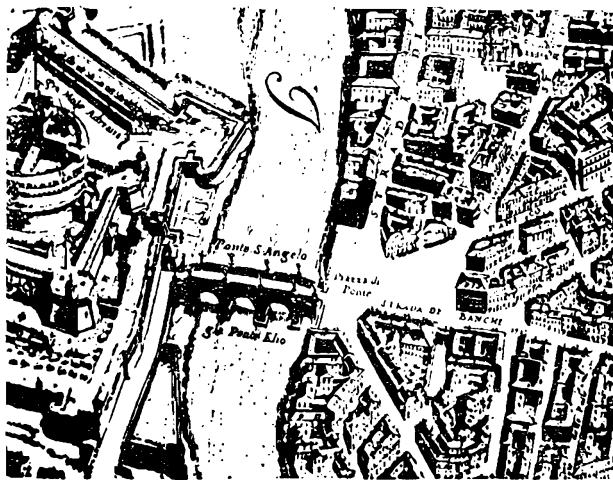
*

A fost, oare, numai un vis, acela al lui Pascoli? Poate că nu, chiar dacă realizarea sa ar fi întîlnit

desigur nu puține complicații financiare și sociale. În arhiva de Stat există mai multe mape din 1730, relative la cele mai importante piețe a căror sistematizare a fost proiectată de el, cu atenta indicație a proprietarilor, și care par un act inițial pentru executarea întregului program. În unele colecții de desene, ca în aceea a Palatului Veneția, există alte proiecte pentru sistematizarea de piețe care ar putea fi un alt ecou al interesului suscitată de *Testamentul Politic*.

În orice caz, chestiunile dezbătute de carte au continuat să rămână aprinse, devenind obiect de concurs la Accademia di San Luca, și de decizii guvernamentale. De aceea, de acum înainte, cartea va trebui să fie considerată nucleul ideal al unei vaste serii de proiecte edilitare neaduse la îndeplinire de papalitate numai din cauza condițiilor politice nefavorabile.

Opera diletantului nostru urbanist apare astfel extrem de importantă. Nu numai ca precursorare de idei care rămân încă vii (ca aceea privitoare la organizarea orașului pe baza mai multor centre autonome, cu o viață independentă), dar și ca o



Proiect pentru Piazza di Ponte (din L. Pascoli, *Testamento politico*).

clară mărturie a multiplelor și gravelor probleme care se dezbăteau în *settecento*, chiar și în aparent pacificul domeniu al artelor. La Roma, ca și la Caserta, sau la Torino, factorul economic și politic a fost totdeauna determinant; și arhitectura, sub impulsul transformării orașului în capitală nu numai prin acțiunea guvernului, ci și a comerțului și a administrației de stat, a fost absorbită de rațiunea de stat. Rațiune de stat care avea exigențe speciale: mai ales aceea de a concilia sobrietatea arhitectonică cu programele moraliste (de aici un moderat clasicism), eleganța cu economia.

Cu aceste presupuneri se explică și polemica antirococo condusă de Pascoli: rococoul era simbolul individualismului; era o ultimă rămășiță de libertinism antireligios și antistatal.

Și tot de la aceste presupuneri se deslușește ușor și ambianța culturală în care s-a format Luigi Vanvitelli, care avea să fie arhitectul ideal pentru reînnoirea edilitară a Romei, și prin faptul de a se fi inspirat, de mai multe ori, din arhitectura simplă și funcțională a *cinquecento*-ului târziu, născută, cum s-a văzut, din aceleași exigențe și din aceleași programe de politică urbană.

Din tentativele grafice de a reconstitui în mod schematic programul urbanistic descris de Pascoli, mai mult decât din lectura paginilor lui, apar, în afara anticipărilor și ingeniozității, și naivitățile de caracter edilitar, laturile negative sociale și economice ale acțiunii, fracturile înspăimântătoare pe care demolările prevăzute, în maniera lui Brasini, ale unora din cele mai delicioase piețe romane le-ar fi creat în contextul atât de delicat al orașului etern. Dacă nu ar avea aceste laturi negative, *Testamentul* ar putea foarte bine să fie nu numai alăturat, ci transpus în contextul utopiei, sau mai degrabă, al raționalismului târziu cinquecentesc. Ar fi, totuși, o greșeală, în fața unei atitudini de gândire care se naște, ce-i drept, într-o epocă determinată, deși se afirmă triumfal numai în secolele următoare (în opoziție cu alte aspecte ale Renașterii sau ale „antirenașterii“, 186

care încheie, în schimb, o tradiție, sau sînt net localizabile pe cîteva decenii) și totodată o dovadă de istoricism prost înțeles, să se renunțe la folosirea unor confruntări chiar depărtate, dacă acestea servesc la individualizarea valorilor existente în acestea, încă de la început. Orașele, ca și casele, pot avea o funcție simbolico-morală, sau o funcție practică. Una și cealaltă se armonizează, desigur, dar totdeauna cu greutate. În minunatele reprezentări ale visului urbanistic al Renașterii, care sînt perspectivele din Urbino și din Baltimore³⁴, vedem orașul modelat armonic de monument, care îl face să capete un aspect foarte reprezentativ și simbolic. Izolarea monumentelor antice și moderne, propusă de Pascoli, are în aparență același caracter (și este chiar mai accentuat scenografic), dar în realitate el tratează aceste monumente, în afară de Capitoliu, ca și cum ar fi inutile sau pitorești ruine. Ele ar putea fi spectacular izolate de căsuțele din jur numai în măsura în care nu mai sînt centrul de greutate economic, transferat piețelor meșteșugărești; pot fi închise și transformate în muzeu, tocmai pentru că sînt nelocuibile, curiozități turistice, fericite elemente ornamentale, pe care trebuie să le contemplăm în tihnă, așezați comod la o cafea. După sistematizarea comercială a piețelor și a străzilor din jur, propusă de economistul din *settecento*, ar fi devenit cel mult ca zgîrie-norii tot atît de reprezentativi din Milano, embleme și firme de produse revărsate în piețele-tîrguri din preajma lor, dînd loc unor denumiri încîntătoare și pitorești ca *șesături a la Antonina*, *stampe a la Fiumi*, *pan-tofi a la Regola*, *arome a la Farnese*.

Lăsînd deoparte glumele, acest proces, prin care marele monument atît antic cît și renascentist este golit de conținutul lui, devenind exclusiv decorativ (chiar pentru că, așa cum am văzut, a locui în el devenea tot atît de incomod, pe cît de incomod era să stai pe un scaun înalt și tare) nu numai că este inevitabil legat de oricare afirmare a raționalismului, ci este și prima lui consecință. Numai eliminînd, cu sarcasm sau cu răb-

dare, o semnificație acum superfluă, se poate reînnoi sau se poate părăsi o formă. Și referindu-ne la o discuție amuzantă care a avut loc în timpul construcției noului Palat Regal din Madrid³⁵, după ce se stabilise printr-un acord unanim cultural că este cu totul superfluu ca o coloană sau un pilastru să aibă în sine o simbologie sau o anume somptuozitate, se poate chiar neglija preferința pentru coloană sau pilastru din punct de vedere al somptuosului monumental. Astfel, pentru a putea trăi, fără a pierde propria demnitate nobiliară, într-un mic palat văruiț, ca acela al unui negustor cu o situație materială medie, în loc de a trăi într-o fortăreață făurită din blocuri de piatră cioplite în relief, e necesar să renunți la funcția avută, care era legată de o somptuoasă reședință de piatră, capabilă prin simpla ei existență să inspire teroare și respect. Natural, deoarece era vorba de funcții, fie tradițional antice, fie reînviolate după exemplul antic, trebuia să distrugi și funcția simbolică a prototipurilor lor. Or, este tocmai ceea ce se întâmplă în atâtea feluri în evoluția raționalismului arhitectonic; în timp ce clasicismul arhitectonic și figurativ este totdeauna dispus, mai ales, să recupereze, de la origine, funcțiile simbolico-alegorice ale artei.

Merită osteneala de a da un exemplu, și tocmai în legătură cu una din construcțiile care prin simbolismul tipologic și proporțional, împreună cu templul lui Solomon și cu Chivotul legii, și chiar și prin faptul de a fi emblema mântuirii umane în cadrul bisericii, a solicitat mai mult fantezia interpreților și a artiștilor: Arca lui Noe³⁶. Este adevărat că Biblia (anume Geneza VI, 11—16) dă acesteia o descriere deloc complicată, în măsură chiar de a ne lumina asupra tehnicilor constructive ale timpului: „Făurește-ți o arcă din lemne date la rindea; în arca aceasta vei face cămăruțe și o vei da cu smoolă pe dinăuntru și pe dinafară. Și o vei face astfel: lungimea ei va fi de trei sute de coți, lărgimea de cincizeci de coți și înălțimea de treizeci. Îi vei face și o fereastră și-i vei face acoperișul care se va ridica pînă 188

la un cot; ușa i-o vei pune pe o latură; vei face un rînd de încăperi jos, încă unul la mijloc și altul sus“.

Descrierea ne oferă desigur diverse motive de nedumerire, ba chiar și mai multe interpretări. În orice caz, este totuși ușor de închipuit arca ca o construcție de o sută cincizeci de metri lungime și douăzeci și cinci metri lățime, înaltă de cincisprezece metri, cu aspectul mai degrabă antiestetic al unei mari cutii plutitoare. Este de aceea foarte curios de observat că artiștii, drept o consecință mai ales a interpretărilor simbolice date arcei de teologi și poate de legendă, au ajuns s-o redea în moduri cu totul diferite față de povestirea biblică; de exemplu, ca pe o corabie, în baza referirii la corabia Bisericii, după bine cunoscuta povestire evanghelică a lui Isus care merge pe ape; ca pe o simplă formă geometrică și chiar ca pe o piramidă, în baza unei accentuări a semnificației cosmologice a raporturilor sale proporționale. Prin transfer, și naosul bisericii s-a identificat cu lungă și îngustă corabie a salvării; iar arca a ajuns să se identifice cu tabernacolul și cu templul lui Solomon, care aveau similare referiri proporționale cosmologice. Simbolul arcei e reprezentat în dauna imaginii reale și istorice. Nu lipsesc nici interpretările curioase, în virtutea cărora pluta acoperită a lui Noe este interpretată ca un fascinant cufăr (=arca) plutitor în mozaicurile paleocreștine și bizantine, sau chiar ca o cutie cu surprize, conținînd animale, acvarii, case de păpuși etc.

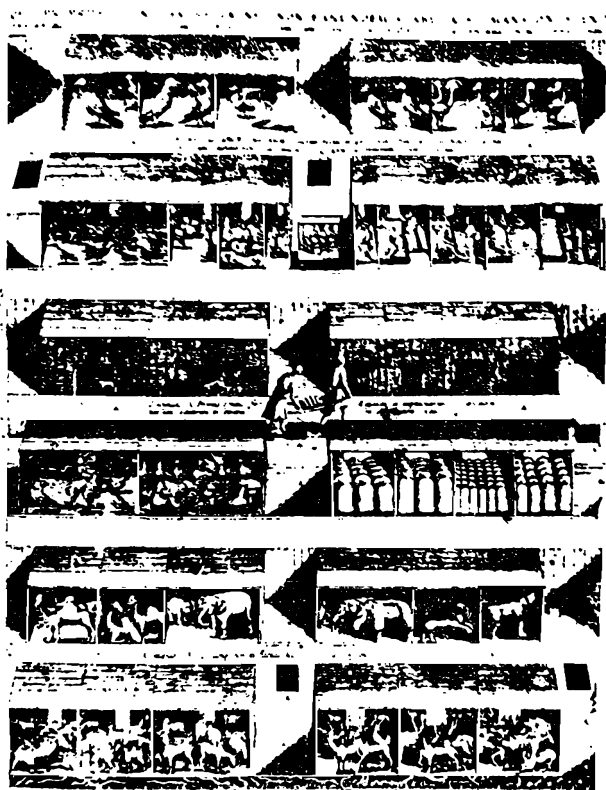
Raționalismul, așa cum se angajează împotriva monumentalității cu scopuri exclusiv de reprezentanță (amintind răutăcios că o casă mare este mult mai costisitor de menținut³⁷ decît de construit, sau că acțiunea edilitară prea costisitoare mai totdeauna nu dă rezultate bune), se revoltă chiar și împotriva schematizării mitice a arcei. Una din justificările logice ale acestei atitudini a fost necesitatea teologilor de a demonstra perfecta credibilitate a Bibliei, împotriva celor care, ca

189 Celsus în antichitate, defineau arca lui Noe drept

o uriașă prostie, socotind imposibil ca în ea să se fi putut introduce ca într-o cutie toate animalele, păsările și insectele universului. Dar treptat s-a afirmat și tendința de a se reda în reprezentări arca nu numai într-un mod coerent povestirii biblice, ci și ca un model de perfectă sistematizare de interioare. Cea mai spectaculoasă încercare de acest fel, recunoscînd de exemplu precedentele în xilografiile care ilustrează Biblia publicată la Veneția în 1489³⁸ ca și pentru discuția teoretică în acest sens, apropierea cu *Questiones in Genesim*, a lui Mersenne³⁹, este aceea realizată de Kircher, pe care marea Enciclopedie⁴⁰ o va elogia ca pe cea mai logică din toate, întrebîndu-ne totuși cum ar putea cele opt persoane aflate în arcă să curețe de la 37 pînă la 57 de staule pe zi fiecare.

Kircher scrie puțin după aceea că Bernini a ridicat baldachinul triumfal pe mormîntul sfîntului Petru pentru a slăvi, mai presus de orice altă ceremonie de cult, ipoteza istorică și sacră a autorității papei, și că adaptînd schema circulară la noua structură eliptică a universului, recunoscută de astronomi, a dat vastei piețe, unde se adunau toți pelerinii, o evidentă și sugestivă amprentă cosmologică, făcînd aluzie la triumful sacrei *lex romana* asupra întregii lumi civilizate. Arcă a lui Noe, adică receptacol capabil de a cuprinde toată omenirea, era de fapt *San Pietro*, după comentariile date, în timpul lui Nicolò V. de Manetti⁴¹. Kircher recunoaște, așa cum se cuvine, într-un amplu volum dedicat Arcei lui Noe⁴², simbolismul ei; ba chiar citează toate izvoarele biblice, în limba ebraică, greacă, caldeană, siriană; amintind, pentru interpretarea mistico-alegorică-tropologică, pe Părinții Bisericii. Dar este vorba, în realitate, numai de un accesoriu. Datoria lui este de a demonstra că arca a fost construită în modul cel mai abil și rațional, într-un mod care amintește în mod net pe acela al complicatelor preparative necesare în romanele științifico-fantastice și în laboratoarele respective, pentru a se da viitorilor astronauți hrană, apă, confort; el studiază deci cu grijă distribuirea, pe diferitele etaje ale Arcei, a 190

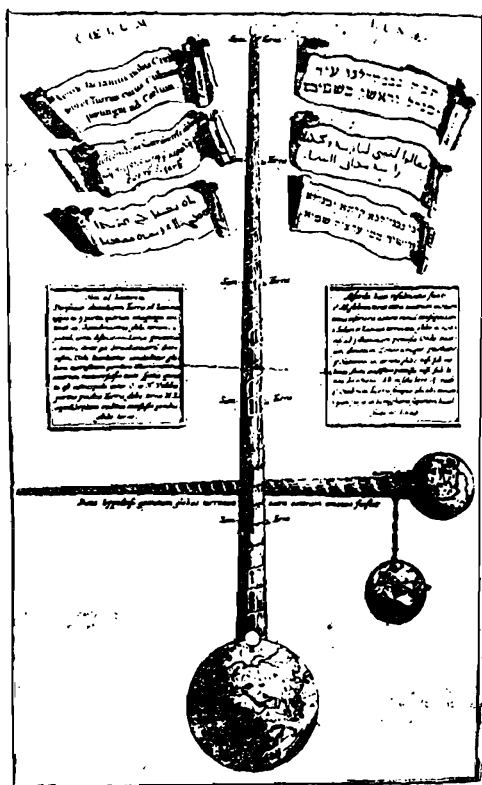
camerelor pentru Noe, Sem, Ham, Iafet; poziția bucătăriei și a dependințelor; calculează atent cum și unde înțeleptul patriarh ar fi putut înmagazina *instrumenta fabrilă pro futuro mundo* sau *instrumenta agricultoria pro renascente mundo*, pietrele de moară, sarea, metalele, mineralele, peștii uscați și sărați, lumînările, mierea, *dolia plena aqua*; tot ce era practic indispensabil pentru prezent și pentru viitor și pe care numai înrădăcinata și inconștienta noastră convingere a simbolismului prevalent al Arcei, îl face să apară, la lectură, foarte ridicol. Sau, foarte interesant, dintr-un alt punct de vedere: acela, de exemplu, al



191 Arca lui Noe, interiorul, după Kircher.

organizării, în *seicento*, a unui grajd model, (reprodus aici într-o gravură), poate unic în felul lui; sau acela al pregătirii pentru o călătorie maritimă.

Se poate obiecta: nu va fi oare întimplător, la Kircher, acest raport între raționalismul arhitectonic și exegeza biblică? Pentru a răspunde, trebuie să deschidem un și mai surprinzător volum, acela referitor la Turnul Babel⁴³, în care, în afară de o organizare grafică a grădinilor suspendate, care ne amintește de palatele din Genova,



Cât ar fi trebuit să fie de înalt turnul lui Babel pentru a se putea ajunge la lună și, (orizontal), cât din asemenea înălțime ar fi fost de ajuns pentru a i se lua pământului echilibrul, (din Kircher, *Turris Babel*).

și de un calcul, demn și el de literatura științifico-fantastică de azi, asupra înălțimii pe care ar fi trebuit să o aibă turnul pentru a ajunge pînă la lună, găsim o planificare a Babilonului perfect iluministă, în care, dintr-o amplă piață panoramică, uriașul turn biblic se ridică aproape întocmai ca turnul Eiffel la Paris, vizibil din toate colțurile orașului și dotat desigur cu un restaurant în vîrf. Pentru aceste reconstrucții Kircher a putut să dispună de desene executate la fața locului⁴⁴.

Concluzia cea mai înțeleaptă după aceste absurde experiențe ne-o dă, de fapt, chiar Kircher cu o maximă etern valabilă:

De aceasta ar trebui să țină seamă cei ce caută o glorie întrecîndu-se să contruiască monumente deșarte; dacă vor să obțină gloria eternă, să se străduiască mai bine să ridice biserici pentru a cinsti pe Dumnezeu, să construiască internate pentru a adăposti pe copiii săraci, să întemeieze școli pentru a educa pe tineri în cultul tuturor virtuților și al artelor frumoase. Iar acestea nu sînt turnuri ale lui Nemrod, ci construcții concepute de minți luminate, a căror culme ajunge pînă la ceruri, pentru că oferă scara ca să se ajungă în culmea fericirii veșnice, dincolo de care nu mai este nimic de dorit⁴⁵.

Maximă valabilă, repetăm, chiar dacă, printr-o extindere a procesului distructiv al oricărei sim-bologii, inițiat de raționalism, noi socotim acest ciclu realizabil pe pămînt și nu numai atît, ci chiar în centrul unei organizări laice.

Încă de la sfîrșitul *cinquecento*-ului, raționalismul se dezlănțuie nu numai împotriva mitologiei ilustrate și împotriva pretenției de monumentalitate a clasicismului, dar și împotriva capriciului⁴⁶, a fanteziei, mai ales decorative. În aceasta pare să meargă paralel cu clasicismul, cu atît mai mult cu cît se servește și el, ca de un propriu sprijin moral, de faimosul atac al lui Vitruviu împotriva decoratorilor romani ai celui de-al patrulea stil

Dar exemplele, care erau luate de cei vechi din lucrurile adevărate, acum sînt corupte și stricate cu metode rele. Deoarece pe fețele pereților se zugrăvesc mai curînd monștri decît imagini inspirate din lucruri adevărate. Deoarece în loc de coloane se pun trestii, în loc de vîrfuri de construcții înalte se fac plante cu frunze încrețite; tot astfel candelabrele din temple care susțin figurile, iar pe vîrfurile acestora fac să apară de la rădăcini ramuri răsucite ținute și de figurine ce stau deasupra. În același fel florile din lujerele lor, făcînd să se vadă jumătate de figuri care ies din ele, unele seamănă cu capetele omenеști, altele cu capetele de animale. Dar asemenea lucruri nu există, nu pot exista, nu vor exista niciodată. Astfel obiceiurile rele au făcut ca, din inerție, judecătorii proști să închidă ochii în fața virtuților artelor, deoarece cum se poate ca o trestie să susțină un acoperiș, sau un candelabru, un templu, și podoabele unui frontispiciu, sau un mănunchi de iarbă atît de subțire și firav să susțină o figurină, care să stea deasupra? Sau ca rădăcinile și tulpinile mici să genereze flori și jumătăți de figuri. Deși știu că aceste lucruri sînt false, oamenii se desfată totuși văzîndu-le, fără să se mai gîndească dacă aceste lucruri există sau nu; însă mințile întunecate de judecătorii bolnavi nu pot aproba ceea ce cu demnitate și cu respect față de desen poate fi dovedit; deoarece picturile care nu vor fi asemenea adevărului, nu pot fi acceptate, nici chiar dacă sînt redată frumos de arte...⁴⁷

Încă de la prima lectură a analoagelor atacuri ale clasicilor și ale raționaliștilor avem impresia unei totale identități de vederi, nu numai cu Vitruviu, dar și reciproc. Să se vadă, de exemplu, polemicile împotriva „capriciului” arhitectonic, inițiate de doi critici din prima parte a seicento-ului, din Roma, cu o cultură, după cum vom vedea, foarte diferită. Pentru Bellori, cel mai bun teoretician al clasicismului seicentesc, după manierism, fiecare își plăsmuiește singur în minte o nouă Idee, și scornește o Arhitectură în felul lui, expunînd-o în piață, pe fațade; oameni desigur 194

fără nici o cunoștință proprie unui Arhitect, al cărui nume îl poartă în zadar. Astfel că deformînd clădirile și înseși orașele, ca și tradiția, inventează colțuri, frînturi, întortocheri de linii, descompun baze, capiteli, coloane, cu combinații de stucuri, excese de amănunte și disproporții; și de aceea Vitruviu condamnă asemenea inovații și ne propune exemple optime⁴⁸...

Și iată acum cea mai puțin cunoscută dar și cea mai violentă pagină a unui medic și erudit sienez, Gallaccini, citat mai înainte de noi, într-un tratat supus papei Urban al VIII-lea, între altele, plin de preocupări higienico-sanitare și funcționale⁴⁹:

Întrucît excesul unor anume moravuri, în orașe și în comunități, distruge întreaga linie corectă a vieții politice, acesta este motivul pentru care și științele și artele devin dăunătoare; astfel excesul unor ornamentații în arhitectură reduce valoarea operelor, este motiv de imperfecțiune pentru edificii și scade reputația Arhitecților... Iar pentru a demonstra îndată în ce constă abuzul unor ornamente în construcții, vom spune că el se manifestă prin abandonarea ornamentelor recomandate de bunii Arhitecți antici, păstrate de ruinele vechilor construcții din Roma, și din alte orașe ale Italiei și Greciei. Și tot abuz este și desfătarea peste măsură cu mereu alte născociri, fie reducînd, fie schimbînd, fie rupînd șarpantele principale; și în cele din urmă, convertind orice abuz în regulă și părăsind orice normă corectă în numele unei bune rațiuni în Arhitectură.

E de ajuns totuși să urmărim același citat, ceva mai departe, pentru ca diferența de poziție să se transfere, aproape, într-o opoziție de principii, chiar în convergența criticilor negative.

După Bellori, arhitectul care se lasă pradă ornamentației, cum face dealtfel și pictorul și sculptorul, violează principiul idealizării al desenului însuși ornamental. Tocmai pentru a trezi „respectul și stupoarea oamenilor în fața statuilor și a imaginilor“, pentru a merita răsplată și cinstire,

195 „arhitecții păstrează cele mai alese forme ale sti-

lurilor, pictorii și sculptorii alegînd cele mai elegante frumuseți naturale, perfecționează Ideea, iar operele lor depășesc și rămîn superioare naturii, care este ultimul preț al acestor arte“. După Gallaccini, în schimb, e cazul să fie criticați toți cei ce violează natura materialelor, transferînd în ele tehnici străine; cei ce încarcă edificiul cu detalii superflue, trădează funcția de dragul ornamentului. Desenele sînt „prost ordonate“, cînd nu s-a făcut o bună distribuire a părților construcției și a construcției însăși; „de aceea uneori apartamentele locuințelor nu sînt făcute în armonie, cu toate comoditățile, și pe măsura nevoilor, cu scările, ușile, ferestrele, locurile de trecere, balcoanele și curțile bine proporționate, și nu au o bună distribuire a luminii, astfel încît să nu existe loc neluminat“. „Desenele nu sînt bune dacă nu corespund dorinței celui ce vrea să construiască; de aceea se întîmplă ca edificiile să nu aducă uneori nici o satisfacție. Pentru a evita acest inconvenient, Arhitectul trebuie să fie bine informat de intenția celui ce solicită desenul, de mărimea și forma locului; dealtfel, trebuie să facă un prim plan, nu definitiv, ci de încercare și dacă acesta nu este suficient, să facă altele pe care să le arate persoanelor care doresc clădirea, deoarece, dacă în unele privințe desenul nu le-ar conveni, sau ar lipsi ceva sau ar fi superfluu, intenția lor fiind astfel mai bine înțeleasă, și totodată observîndu-se și o oarecare lipsă, să poată fi apoi alcătuit definitiv, corespunzător în totul voinței lor, desăvîrșit, plăcut întru totul.“ El socotește necesar, din acest punct de vedere, existența nu a unei Academii de Arte Frumoase, ci a unei legislații precise privind îndatoririle arhitecților, ale constructorilor și urbanistica (referindu-se la casele din Casole, aproape sigur *Casole d'Elsa*, planificate astfel încît să fie distanțate egal între ele).

ROMANIA

*

Pentru a explica mai bine motivele care justifică o condamnare exprimată cu similară violență de criticii cu tendințe opuse (și Gallaccini, pe 196

un ton apocaliptic, este convins, ca și Bellori, că din vina „fantasticei idei“ e pe cale să se înfăptuiască o nouă întoarcere la barbarie), merită să amintim că și „capriciul“ renescentist-tîrziu era un fapt complex, avînd cel puțin un dublu aspect; pe de o parte, libertin, pe de alta, tehnico-științific. Primul este legat de disprețul față de rațiune; al doilea pornește de la rațiune și de la perfecționarea instrumentelor, pentru a ajunge la rezultate extraordinare. Primul este anormal, prin excesul intențional al „ignoranței“; al doilea, prin excesul intențional al „înțelepciunii“. Dacă nu se face această distincție, sînt greu de sesizat caracteristicile adevărate ale celei de a doua jumătăți a *cinquecento*-ului. În primul caz, arta apare legată de lumea basmelor, fanteziei, viselor, iraționalului (și este vorba deci de o amplificare a imaginației, pe care am subliniat-o vorbind de saltul, în artă cultă, a tematicii proprii și basmului). În al doilea caz, avem, în schimb, ca matrice, entuziasmul pentru progres, observat mai ales în *cinquecento*.

Ar merita, în acest caz, să fie continuat eseul important al lui Gombrich⁵⁰ asupra *Conceptului de progres în Renaștere*. Natural, planul este acum divers: în timp ce pentru un artist al *quattrocento*-ului, noutatea este lectura lui Vitruviu, studiul antichității, și, din punct de vedere net figurativ, capacitatea de a îmbina proporțional într-un mod cît mai maleabil și varietat figurile, de a construi în perspectivă, chiar și pe basorelief, edificii cu un plan complex, reproducînd, cu efecte de perfect naturalism, frunzele, micile animale etc., pentru artiștii din *cinquecento* progresul constă nu atît în a se apropia cît mai mult posibil de un naturalism de efect (ca și Ghiberti și ca în folosirea perspectivei *quattrocenteste*, care țintește, încă de la primele experiențe ale lui Brunelleschi și Alberti, la *trompe-l'œil*, aproape anticipînd camera obscură a lui Canaletto), ci în a crea cu noi mijloace efectele cele mai surprinzătoare. Perspectiva este cu totul ilustrativă pentru această atitudine schimbată. Ea, în loc de a fi iluzionistă, devine

anaformică; în loc de a descoperi obiectul și a ni-l prezenta, în evidenta tridimensionalitate, îl ascunde și îl deformează. Este un instrument, în funcția aproape exclusivă a uimirii: ca și când utilizarea normală a acestuia ar fi nedemnă pentru artistul cu pretenții nobile și cu cultură, și deci rezervat genului comic sau picturii flamande, singurul mai capabil, după Michelangelo, să înduioșeze sufletele credincioase. Același lucru se poate spune despre racursii, care este întrebuințat acum cu virtuozitate nu atât pentru a crea un volum (în legătură cu Sixtina s-a remarcat pe drept că imaginile lui Michelangelo nu au aer, nu se detașează, nu dau o iluzie naturalistă de plasticitate); ci pentru a realiza scheme compozitive mult mai sugestive (chiar și pentru că sînt neobișnuite); sau pentru veritabile jocuri, ca acelea cu care s-a îndeletnicit mai ales Giulio Romano, la Mantova.

Pentru acest al doilea aspect al „capriciului“, ar merita să vorbim despre tehnicitate, împinsă la extrem, adesea datorită unei forțate căutări a noului din motive de concurență profesională. Or, această virtuozitate ar trebui să fie în mod special aplicată pe plan practic, mulțumită noilor mașini și variațelor inovații în metodele producției. Și, dacă nouă ne apare confuză, pentru contemporani trebuie în schimb să fi fost extrem de clară diferența între „lumea imaginației“ și „lumea mecanicii“. Natural, între cele două atitudini, există un fond comun și mai ales o egală insatisfacție pentru ceea ce Haydn, în paginile citate la începutul acestei cărți, definește idealul creștin-clasic al limitei; dar în timp ce primii, adică manierisții, distrug simburile acestui ideal, ceilalți îi atacă numai marginile, făcîndu-le mai dantelate și mai ambigue.

Adversarii „capriciului“ se comportă față de aceste două atitudini într-un mod foarte diferit, conform gustului lor. Clasicisții, ca Bellori, ca Bernini-arhitect, ca Poussin-pictor, și, mai înainte, Carraccio din Galeria Farnese, acceptă tot ce este virtuozitate tehnică, noutate, refuzînd tot ce este polemică de substanță (împotriva pro- 198

porțiilor, a perspectivei, a decorului, a scenei istorice etc.). Pentru ei, manieristii sînt eretici, deoarece, repudiind stilul legat de sincretismul biblico-clasic al primei Renașteri, îi distrug și imaginile (și tocmai în asemenea climat se explică butada atribuită lui Borromini: „mai bine să fii un bun eretic decît un rău creștin“). În schimb pentru raționaliști, cum este Gallaccini, capriciul în sine nu este condamnat, dar nu poate fi aplicat ca un veșmînt artificial unui nucleu divers. În plus este văzut exclusiv ca o vanitate decorativă, un individualism extrem, o originalitate cu orice preț, și mai ales un fel de violare a legilor naturale și a rațiunii comune. Tocmai din această cauză paginile lui Gallaccini, atît de lipsite de substraturi ideale, apar foarte settecenteste în ton; și, într-adevăr, tratatul său asupra *Erorilor arhitecților* a fost rezumat și tipărit abia în 1767, cu ocazia polemicii împotriva rococoului. Ba chiar, neapărînd suficient muzeul ororilor, organizat cu sprintenele desene ale autorului, arhitectul venețian Antonio Visentini adaugă alte „observații“ și ilustrații, elegant asemănătoare ca gust și caracter⁵¹.

Polemica lui Gallaccini, în deplină concordanță cu estetica sa, privește substanțial abuzurile din ornamentație, abuzuri pe care el le justifică și cu interesante motive practice, drept activitate a unor arhitecți și artiști obișnuiți în primul rînd să lucreze lemnul și stucul (în legătură cu această ultimă acuzație trebuie văzut un atac direct adresat lui Carlo Maderno, care și-a început cariera ca stucator; și, în ceea ce privește aluzia la maestrii în lemn, trebuie să ne amintim că mulți arhitecți din *cinquecento* au ieșit efectiv din atelierele fabricanților de mobile, drept pentru care este un fapt sigur derivarea exuberanței ornamentale manieriste și din practica artizanală). Dar să ascultăm chiar din gura lui Gallaccini:

În construcțiile de orice fel, ornamentele sînt determinate de formă; nu pot fi inventate, dacă nu se ia prea multă libertate și dacă cineva nu vrea să se ralieze obiceiului barbar, lucrurilor groțeste,

ciudățeniilor și plăsmuirilor aurarilor și argintarilor, ale sculptorilor în lemn, ale gravurilor, stucatorilor și pictorilor. Spunem atunci că are loc unul din abuzurile de ornamente pentru construcții, când se adaugă drept ornament câteva părți deloc necesare pentru fațadele lor; nici pentru a susține unele părți, nici pentru simetria părților. Și ca să o spunem mai limpede, când tot corpul ornamentelor este perfect fără ele; ca atunci când pilaștrilor li se adaugă fie virfuri, fie cornișe, fie noi părți artificiale, și aplicații, care fac lucrarea prea seacă, prea fărâmițată, și nedemnă, necorespunzătoare masivității și măreției restului, cum se vede la Roma în ordinul al doilea al fațadei și al laturilor Sfântului Petru, și în ornamentele dintre coloane, acolo unde se văd ornamente potrivite mai mult pentru lemn și pentru stuc decât pentru piatră; și de aceea nu înfățișează trăinicia pietrei, așa cum fac cornișele, coloanele și pilaștrii. Maniera ornamentului proprie lemnului și stucului nu convine pietrei, fiindcă în stuc și în lemn nu e oprit ca artistul să-și ia unele libertăți, și să adauge unele capricii din propria-i imaginație, deoarece în astfel de lucrări ornamentele sînt toate artificiale și nu au o legătură reală cu ansamblul, și nu iau naștere odată cu el; ci toate se leagă cu bucăți de fier, cu cuie și clei. La coloanele principale există prea mult gust pentru detaliu și lipsă de grație, nearătînd aceeași noblețe și măreție, cum se vede la porțile interpuse între cele trei porți mai mari. Pentru mica lor deschidere, ca și pentru ornamentele lor, aflîndu-se între coloane groase, se arată într-un fel necorespunzător întregului complex al fațadei, al dimensiunii și al maiestății Templului. Deoarece unui templu atît de mare sau unei intrări pe măsura mărimii lui, nu i se cuvin porți atît de mici, tot astfel cum nu i s-ar potrivi porți și candelabre mari unui Templu foarte mic. Nu trebuie să se țină seama numai de măreția Bisericii, pentru a i se pune porți potrivite, ci și de numărul mare al oamenilor care vin și de frecvența mare, care se vede acolo în diferite ocazii.

Lungul pasaj pe care l-am citat din manuscris nu numai că ne permite să pricepem rafinatul limbaj al lui Gallaccini, care a fost ușor modernizat în ediția tipărită, ci și să încadrăm îndată ideile lui asupra ornamentelor, în baza referirii la un monument bine cunoscut ca *San Pietro*. Vedem, natural, trimiterea la norma celor vechi (Gallaccini a compilat dealtfel culegeri întregi de inscripții și chiar în acest tratat a recurs des la citate de epigrafe și texte latine), dar principiile de la care pornește aici și în altă parte sînt asemănătoare mai curînd aceloră, de exemplu, care au inspirat cu mult înainte tratatul lui Alvise Cornaro și aproape în același timp pe Scamozzi: depind adică mai mult de preocupările tehnice și de o experimentare practică, decît de teorie: și numai în baza experienței, recunoaște el eventualitatea principiilor antice. Într-adevăr, răsfoind tratatul (sau, mai bine, făcînd microfilmul să se deruleze) vedem cum după ce a recunoscut că arhitectura, în proporțiile ei, trebuie să reflecte fidel armonia macrocosmosului, zăbovește mai ales asupra problemelor concrete ale activității edilitare, în diferitele ei faze, de la proiectare la decorația finală, propunîndu-și să indice din cînd în cînd erorile frecvente, pentru a fi evitate, așa cum face medicina cu otrăvurile. Cultura „aristotelică“ a scriitorului este, în sfîrșit, cu totul evidentă; și în baza ei se justifică polemica împotriva ornamentului, care este numai un corolar al ei, chiar dacă bătător la ochi.

Gallaccini dovedește în genere mult bun simț, o bogată experiență a întîmplărilor omenești, ține seamă de dificultățile de organizare ale unui șantier și de problemele juridice și economice legate de această acțiune. Tratatul său începe cu o lungă analiză a locurilor mai apte pentru o construcție, bazată nu atît pe Vitruviu și Galenus, cît pe cele mai recente experiențe ale medicinei; vorbește cu pricepere despre materialele cele mai potrivite în diferite cazuri, citînd lucruri văzute la Roma, Napoli, etc., propune sisteme de fundații, de sche-

logice și medievale (cum este credința că lemnele adunate când este lună plină degajă emanații nefavorabile), el își revelă o calitate de bază, un remarcabil bun simț. Deci, instinctiv, este înclinat să traducă regulile teoretice în reguli practice, motivându-le mereu cu justificări precise: cum s-a văzut, dealtfel, în legătură cu ornamentările, a căror libertate o condamnă mai ales pentru incongruența care ar rezulta fie față de principalele elemente arhitectonice, (în piatră și deci de lucrătură mai rigidă), fie față de sintaxa generală a edificiului: incongruențe reale, ce i-au preocupat și pe arhitecții barocului-tîrziu, care, pentru a le evita, au căutat să dea întregului edificiu o mișcare decorativă, articulînd pictural masele, planurile, ieșindurile, speculînd efectele de lumină și umbră.

Există într-adevăr la Gallaccini, foarte des, o latură extrem de modernă și, dacă adoptăm un anumit sens al discutatului termen stilistic, „barocă“. O putem indica, pe scurt, drept convingerea, continuu manifestată, a necesităților de a corecta „regula“ obiectivă prin efecte iluzioniste, îmblînzind deci severele norme proporționale ale Renașterii, pentru a lăsa loc modificărilor maleabile de caracter subiectiv. Putem, încă o dată, să pornim de la o critică privitoare la *San Pietro*, un monument față de care, cum am văzut, Gallaccini nu este deloc binevoitor. În interiorul naosului mare „cadrul bolții, nefiind proporțional cu lărgimea din cauza ieșirii în afară a cornișei, apare prea jos; de asemenea pentru că nu i-a fost dat adausul care se cerea, conform măsurii aceluia ieșind, și reliefului cornișei; de aici privirii noastre i se ia mare parte din boltă și de aceea ne și apare joasă și apăsătoare. Aceasta este o greșală provenită din faptul că nu avea nici o cunoștință despre Perspectivă“.

Desenul corectiv arată că ar fi necesară o ridicare a bolții, care apare acum tăiată lateral, deci turtită de perdeaua amplei cornișe. Criticul nostru, în fața proporționalității statice, adesea dezvoltată într-un riguros paralelism cu formulele armo- 202

nioase, geometrice, pe care se credea că e întemeiat cosmosul, simte exigența unei mai mari adaptări la individ. În unele cazuri, corectarea propusă contrastează cu regulile tradiționale. Și în baza mai ales a rezultatelor de perspectivă mai mult sau mai puțin plăcute, el condamnă cazul când „unei mari coloane, sau unui mare pilastru i se suprapune un capitel mic, sau unei mari arhitrave o friză prea joasă, sau invers, o cornișă demică înălțime“. Același lucru se întâmplă, cum s-a văzut, în tratatul său asupra perspectivei.

Pentru a încheia acest capitol, și el, ca „manieristii“, căroră le combate excesiva libertate stilistică, susține necesitatea unei oarecari libertăți; dar diferit de ei, această libertate este destinată să creeze, nu o tensiune psihologică, ci o mai completă armonie a simțurilor, să mascheze prin mijlocirea iluziei unele insuficiențe ale rațiunii. Ne vine în minte acum ceva, și anume, tratatul asupra perspectivei apărut în același an 1625, al lui Pietro Accolti, intitulat *Inganno degl'occhi* (Iluzie a ochilor).

Înainte de a merge mai departe, va fi util să facem un foarte rapid examen al ideilor lui Giulio Mancini, căruia îi este dedicată lucrarea, evident pentru o fraternitate de idei. Giulio Mancini este bine cunoscut ca autor al acelor *Osservazioni sulla pittura* care sînt un izvor de mare importanță pentru cunoașterea lui Caravaggio, Annibale Carracci, El Greco și în genere a tuturor marilor maeștri din timpul său, uneori prețuiți de critic chiar cînd erau la începutul carierei lor.

Atît Gallaccini cît și Mancini erau de origine sieneză; și aceasta a putut fi o rațiune a prieteniei lor. Dar și pregătirea culturală a celor doi învățați scriitori apare cum nu se poate mai apropiată. Înainte de toate, ei au fost aproape contemporani: Gallaccini s-a născut în 1564 și a murit în 1641; Mancini a trăit de la 1558 pînă la 1630. Amîndoi au avut o educație pronunțat științifică, îndeosebi medicală, care cîntărește foarte mult

La Mancini o astfel de educație conduce la o lărgire foarte importantă în domeniul manifestărilor artistice care sînt examinate. El vrea să știe tot; interesul său pentru evul mediu este sincer, destul de rar (provenea de altminteri dintr-un oraș rămas substanțialmente gotic) și deci ține să reveleze în abundență date despre arta bizantină, trecentescă (publicînd, printre altele, un document esențial despre Giotto), și chiar paleocreștină; cercetează diferitele maniere de elaborare artizanală a unor variate materii, citînd chiar *ars plumaria* mexicană. Are, mai mult, un simț foarte viu al relativității școlilor și stilurilor. În afară de „trăsătura comună“ fiecărui secol, el scrie: „există apoi trăsătura proprie de a picta și de a scrie a unuia sau altuia, scriitor sau pictor. Eu, desigur nu aș ști să găsesc cauza trăsăturii comune decît în voința oamenilor, așa cum vedem în felul de a ne îmbrăca, constatînd că în diferite epoci purtăm costume sau ciorapi lungi, sau scurți, cu capă, cu pelerină cu togă, cu capișon, cu pălărie, cu beretă“⁵². Azi, pentru a defini pe Mancini ca critic, spunem că este un fenomenolog.

Dacă ținem seamă apoi de ideile lui asupra artei, vedem că poziția sa este cu totul identică aceleia a lui Gallaccini. Pentru Mancini, toată problema conținutului iconografic, a semnificațiilor simbolice, alegorice, deși constituie cel mai fascinant aspect al timpului în care scrie, nu există deloc. Artă se reduce la simpla imitare a „lucrurilor înfîl-nite“; se subîmparte în specii după subiectele reprezentate, și altfel nu este semnificativă: „pictura fiind imitație, nu poate să înțeleagă intern și intim adevărul lucrurilor naturale sau artificiale, ci numai al celor exterioare și superficiale“. Într-un cuvînt, el neagă orice forță transcendentă sau cognoscibilă, în sens cel puțin simbolic, a artistului. Într-adevăr, pentru cine pictează, după el, este cu totul inutilă cunoașterea filosofiei și a astrologiei: îi este suficient să știe să folosească culoarea, proporțiile, perspectiva. Sarcina pictorului nu este de a înțelege în intimitate un fapt istoric sau sacru, sau a-l interpreta, ci numai a-l îmbrăca 204

cu „mantia exterioară“ a culorii. Este firesc deci ca operelor lor de artă, astfel reduse, să le rămână în mod exclusiv un scop didactic ori distractiv. E greu de închipuit o poziție mai antitetică decât aceea care constituie marele gust „baroc“, inspirat dintr-o emfatică voință de propagandă religioasă și culturală și preocupat de a redescoperi valorile cele mai înalte ale Renașterii.

Chiar exaltarea stilului artistic personal este la Mancini mai puțin caustică decât apare la prima vedere: depinde, în ultimă analiză, de observațiile grafologice. Creativitatea geniului care părea aici subînțeleasă se reduce din nou la un fapt natural. Mancini, în afară de aceasta, dezintegrează raportul dintre invenție și execuție, interpretând tehnica artistică drept o „justă practică“, călăuzită de precepte și rețete, și nu drept „desen intern“, concepție mintală. Gustul scriitorului, în acest caz, este mediocru. Din opera lui Caravaggio, pe care totuși l-a apreciat, propune ca pe o capodoperă tabloul de moravuri, foarte puțin semnificativ, *la Buona Ventura* (întimplarea fericită), iar din operele pictorilor Carracci nu știe să sesizeze atitudinea eroică, monumentală. În timp ce se realiza un nou raport „retoric“, afectiv, între opera de artă și cel care o contemplă, în dorința de a atribui imaginii, mai ales celei sacre, o capacitate de înaltă sugestie senzuală, el susține că „frumusețea figurii... nu este aceea care atrage la sine *per fruitione* (prin plăcere și simpatie), ci aceea care are un tot armonios potrivit oricărei vârste și persoane“. Contrapune deci marelui efect al ansamblului, dramatic, emotiv, care constituie marea noutate a barocului, cercetări cu totul secundare de caracterologie și fizionomie. Totuși, mai ales în examinarea peisajelor, ține seamă de stimulentele psihologice solicitate de viziunea picturală, dovedindu-se, cel puțin în aceasta, aproape de măestrii timpului.

Referirea la Mancini are scopul de a clarifica ulterior, dacă este posibil, poziția culturală a prietenului său, T. Gallaccini. Este evident acum că amândoi aparțin aceluiași filon de cultură pe care

l-am definit drept „științific”. Principiul lor fundamental este că natura și rațiunea coincid; ceea ce permite auto-eliberarea de multe prejudecăți, chiar dacă, adesea, asemenea prejudecăți aveau o capacitate și un impuls creator pe care pozitivismul lor desigur nu-l posedă. Pe deasupra, la cei doi critici pe care i-am examinat, polemica împotriva manierismului, lăsînd deoparte ornamentația, este, pentru a spune astfel, chiar totală. Într-adevăr, nu numai că-i condamnă sau nu-i recunosc calitatea artistică, dar nu acordă nici o atenție poeziei sale care, venind să justifice abstracția formală, repudierea mimesis-ului, exaltarea valorilor fantastice, aluzive, simbolice, ale imaginilor, se afla într-adevăr la polul opus al rațiunii. Mai mult, nici naturalismul lor nu are sarcasmul dramatic pentru care, în raport cu teoriile contrareformei primitive, la mulți scriitori și artiști (printre care Caravaggio din scenele sacre), s-a creat o apropiere neobișnuită și foarte spiritualizată de realitatea umană.

Totuși, importanța istorică a acestor doi scriitori, activi în anii de formare a barocului matur, nu trebuie să fie deloc subevaluată. Iar lectura lor apare, într-un sens, foarte clară. În general, în fața arhitecturilor și ornamentațiilor baroce sîntem orbiți de ceea ce este în ele iluzionism simbolic, vrajă; dar neglijăm aspectul lor raționalist care este, probabil, major. Dacă, în ceea ce privește inspirația în desen și ornamentație, moștenesc genialitatea Renașterii tîrzii, apar opuse acestui gust tocmai în numele funcționalității și mai ales al raporturilor între ornamentație și structură. Treptat, însă, planul însuși al edificiilor tinde să se articuleze în așa fel, încît să nu mai constituie o distincție între ceea ce este constitutiv și ceea ce este adăugat. Ornamentația, cu alte cuvinte, nu mai este un atribut adițional, ci constituie caracterul însuși al operelor. Or, nu există nici o îndoială că, în mare parte, evoluția arhitecturii din *seicento* este îndreptată spre cercetarea unei coerențe mai mari și mai unitare; și este interesant, în acest sens, să ne gîndim la preocuparea 206

continuă a lui Bernini de a da soluțiilor sale ornamentale, geniale și enorme, o legitimitate prin intermediul unor referiri naturaliste. Dar și Borromini, pentru atâtea motive continuatorul mult prea acuzatului Carlo Maderna, adică al manierismului, revelă tot atîta zel pentru a justifica, cel puțin prin evocări astrologice și teologice, bizareria soluțiilor sale decorative. Chiar și în timpul rococoului, o astfel de problemă va rămîne vie; și îmbogățirea continuă a repertoriului ornamental se va însoți de o ulterioară libertate în organizarea planurilor de construcție sau a spațiilor interne, pentru a ajunge mereu la un acord formal, complexiv. Și aceasta în numele acelei nevoi de coerență și de logicitate pe care o proclamă Gallacini chiar dacă cu rezultate total diferite de cum și le-ar fi putut închipui.

Egale în importanță sînt consecințele acestor preocupări asupra modalității raportului care se stabilește, acum, între ambianța arhitectonică și individul care o străbate sau o locuiește. De la arhitectura manieristă primim un șoc violent, ne găsim transportați într-o lume nouă, contrară naturii, pentru că este organizată într-un mod neobișnuit, între solicitări proporționale și de perspectivă care se declară evident artificiale, iar ornamentația însăși este prezentată ca un fapt efemer, legat de modă, străin oricărei rigori tradiționaliste: ne gîndim de exemplu la maniera grotescă, specifică *quattrocento*-ului.

Contrariul se întîmplă cu arhitectura barocă: capacitatea de iluzionare este atît de ademenitoare, încît chiar cînd pășim pe Scara Sfîntă sau ne apropiem de „perspectiva” palatului Spada, ni se pare că ne aflăm în fața unei sinteze spațiale, mai mult decît în fața unei deformări, și parcurgem spații logic construite, dar ca și cînd ar fi concentrate, date fiind proporțiile lor neînsemnate. Construcțiile baroce sînt impresionant de primitoare, într-atît încît metamorfozarea lor pînă la bisericile rococo, care par saloane mari senioriale lipsite parcă de caracter specific religios, este un proces treptat și aproape spontan. Natural, pen-

tru ca acest lucru să se întîmple, era necesar ca arhitectura să piardă obligația de a reprezenta, înainte de toate, conținuturi, oprindu-se mai degrabă asupra căutării unui confort și a acelor rezolvări care să facă locuirea cît mai plăcută. Întocmai cum au propus medicii, utopiștii și teoreticienii.

ANTICLASICISM ȘI ROMANTISM

Înainte de a părăsi, poate numai pentru un moment, aceste probleme mi se pare necesar să ne oprim asupra unui fapt care trebuie și el justificat din punct de vedere istoric: și anume, simpatia pe care o trezesc spontan, odată inserate în contextul lor istoric (chiar dacă într-un mod grăbit și provizoriu, așa cum am reușit să facem din păcate), talente ca Riccio care toarnă animale în metal, Buontalenti care născoceste fântini, Masaccio care pictează săraci, Ruzzante care, binevoitor, ne face cronica sentimentelor și rațiunii lor, alchimistii și cercetătorii cu orice preț al animalelor, păsărilor, peștilor, fosilelor rare: în sfârșit, toți acești exploratori fără prejudecăți ai lumii, cărora le invidiem nu numai capacitatea, dar și posibilitățile din timpul lor pentru a realiza aceste descoperiri uriașe, care nu par a fi deloc banale nici patru secole mai târziu.

Mai mult, dacă se confruntă cu acest climat aprins viața culturală a secolelor următoare, ca *seicento* și *settecento*, este aproape imposibil să nu avem un sentiment de neplăcută surpriză. Același declin pe care l-am constatat în tehnica desenului științific e perceptibil în latitudinea intereselor, în pasionalitatea cercetării ca atare, chiar dacă există acum instrumente umane și științifice cu mult superioare, chiar dacă ia naștere adevărata știință. Apoi, tocmai pentru că știința este atât de conștientă și experimentală, ea ajunge să se izoleze de cadrul

general al culturii umaniste, lăsînd-o pe aceasta lipsită de stimulentele ei, orfană de contribuția ei. Albinele lui Barberini, după senzația pe care a produs-o imaginea lor microscopică, încep să fie din nou stilizate și banalizate; viața de la țară, odată încheiată paranteza *bamboccianti*-lor devine un fundal decorativ (iar episoadele „populiste“ de mai târziu, ca acela al lui Ceruti, se numără pe degete). Ceea ce mai ales dispăre, aproape total, este simțul materiei, emoția pentru organicitatea naturii, și acel intens, dramatic substrat de magie, de religiozitate și nereligiozitate a misterului, acea capacitate de armonioasă fuziune care ne-a uimit oriunde, în episoadele cinquecentești descrise. Reforma și Contrareforma nu au lungit numai fustele țărăncilor, au distrus sau limitat construirea de capele rustice, au controlat și interzis dansurile suspectate de obscenități și tradițiile etnografice, dar au eliminat mai ales în mod iremediabil autentică fuziune dintre rațiune și emoție, basm și artificiu, rustic și cult, pentru a ne da un surogat prea adesea evaziv și retoric, rod al conformismului și cenzurii. Adesea, reacția, chiar violentă (ca în satirele lui Magnasco) sau curajos intelectualistă (ca exotismul rococò) a avut rezultate exclusiv decorative.

Degenerarea și absorbirea parțială a antirenașterii în cultura Contrareforme ar merita un studiu aparte, și poate și o carte. Și este probabil că s-ar putea demonstra și în *seicento* o bogăție de antiteze, azi abia intuite. Dar, aproape sigur, nu va dispărea impresia că, pentru a regăsi ceva asemănător antirenașterii, trebuie să sărim vreo două secole și să ajungem la romantism, la Goya, mare pictor de vrăjitoare și de monștri, la Géricault, portretist de nebuni, la Delacroix, vizionar, la Millet, poet al țăranilor.

*

Faptul că romanticii au preluat, mult mai bine decît pictorii barocului și ai rococoului, moștenirea antirenașterii, este neîndoios. Este la fel de sigur că numai de-a lungul romantismului 210

aceste filoane de cultură, prin intermediul teatrului, poeziei, literaturii și artelor, au ajuns pînă la noi, încărcate de sugestie dramatică, în timp ce neoclasicismul a reușit, în mod cu totul nefast, să diminueze dramatismul artei antice și moderne, să șteargă din ochii noștri pînă și genuinitatea executivă și multiplicitatea de stiluri (și de ajutoare) a lui Rafael monumental. Iată deci că opoziția dintre romantism și neoclasicism pare a se propune din nou în aceiași termeni psihologici ai celei cinquecentești între Renaștere și antirenaștere; și mai degrabă este nemijlocită apropierea noastră de o capodoperă manieristă decît de o capodoperă romantică, pe care ne este de ajuns să o vedem, pentru a o admira. În fața unui tablou al lui Delacroix, de exemplu, chiar dacă el ni se prezintă ca o reluare explicită a unor teme rubensiene sau venețiene, simțim prezența imitației doar ceva mai târziu; deoarece, în primul rînd, sîntem fascinați de fervoarea stilistică, de parcă pictura ar fi nemijlocită transcriere a unei prelungite fervori mintale. Și astfel, pentru a sesiza „semnificația” unuia din celebrii cai înfuriați ai artistului, nu este nevoie să ne gîndim la simbolismul său (dealtfel neclar lui Delacroix însuși), chiar dacă mai bine decît orice analiză stilistică ne este de folos lectura unui pasaj ca acesta citat din J. J. Rousseau: *„Comme un coursier indompté hérissé ses crins, frappe la terre du pied et se débat impétueusement à la seule approche du mors, tandis qu’un cheval dressé souffre patiemment la verge et l’éperon, l’homme barbare ne plie point sa tête au joug que l’homme civilisé porte sans murmure, et il préfère la plus orageuse liberté à un assujettissement tranquille”* *. Nu întîmplător, deci, ci în baza unei nobile tradiții conceptuale, neîmblînziții cai ai lui Delacroix, capa-

* Aidoma unui armăsar năvălaș care își zburlește coama și lovește cu copita pămîntul, zbătîndu-se înfuriat la simpla apropiere a zăbalei, în vreme ce un cal dresat suferă cu răbdare cravașa și pîntenul, tot astfel și omul barbar nu-și pleacă deloc capul sub jugul pe care omul civilizat îl poartă fără să șovăie și el preferă cea mai furtunoasă libertate în locul unei subjugări liniștite. (în limba franceză în original).

bili să lupte cu fiarele regale, apar aproape ca emblemă a romanticului *Sturm und Drang*. Și totuși, în fața acestor capodopere, noi nu avem nevoie, cum s-a spus, de intermediari literari; pentru a folosi o expresie, sau, mai bine-zis, ifistinție a lui Chateaubriand², de la alegoria dzică trecem imediat la cea morală, împinși la această parcă din instinct.

În cazul capodoperelor neoclase, procesul este invers (natural, mai mult decît la "romanticele" figuri ale lui Ingres, mă gîndesc la marile compoziții istorice ale lui David): în acestea, cu toată evidenta și declarata preocupare didactică, alegoria fizică prevalează asupra celei morale. Ne este greu deci să trecem de la reprezentările cele mai patetice, ca aceea a lui Marat muribund, la un climat pasional. Și ne oprim, mai degrabă, asupra unei analize stilistice, sesizînd ascendențele figurative, de la Poussin la Rafael, la marmurile antice, și surprinzîndu-ne, poate, că la sfîrșitul acestui itinerar critic, constatăm că în realitate, între modele și opere, la neoclasiici adesea se interpune mai mult spațiu decît la romantici.

Sîntem legați, adică, mai mult ca niciodată, de romantism, sau într-un sens mai general, de antirenaștere. Neîncrederea noastră este valabilă pentru toate momentele „clasice“, ca Roma lui Rafael, sau aceea a lui Poussin mai puțin giorgionesc. Și entuziasmul nostru se referă la tot ceea ce a fost constant definit de critica clasicizantă drept capriciu, monstruozitate, fantezie, barbarie: ca ornamentația medievală, deformațiile tîrziu-gotice și manieriste, rococoul. Rezultatele istorice ale acestei răsturnări de gust sînt grandioase: civilizații întregi apar din umbră, salutate de aplauzele cele mai populare: chiar și istoria artei grecești și romane este radical schimbată. Totuși lista capodoperelor admirate de un secentist sau de un neoclasic nu a apărut niciodată atît de iremediabil opusă celei contemporane nouă. Toleranța estetică a secolului nostru, s-ar spune, este minoră chiar celei mai oficiale tradiții occidentale. Neoclasi- 212

cismul care își propusese cel mai mult problema istoriei rămîne astfel cel mai lovit³.

Totuși, odată făcută această onestă și obligatorie recunoaștere, problema rămîne mai mult ca niciodată deschisă. Chiar și pentru că s-ar putea obiecta că deși, trăim într-o tradiție încă romantică, deși sîntem atrași emotiv de arta non-figurativă, vocația noastră cea mai autentică tinde spre raționalism. Legea este confirmată nu ca limită, ci ca o condiție, și tot astfel și realul. Noi știm bine, ca și filozofii stoici, că raporturile existente între cel ce se angajează activ și lumea „civilă“ în care operează, sînt diferite, neprevăzute, dramatice uneori; dar nu găsim, în această condiție, nimic negativ; dimpotrivă, în adeziunea conștiinței la istorie și la cultură, vedem ceva meritoriu și pozitiv. Nu este vorba, evident, de o angajare obligatorie politică sau religioasă, sau morală, ci de o conștiință a propriilor limite și a propriilor dorințe, o căutare atît a propriei libertăți cît și a propriei norme în condițiile existenței. Dar această poziție este o adevărată reîntoarcere la clasicism; este cel puțin rezultatul tipic al unui „gust“ pentru rațiune. Dacă marii maestri ai clasicismului și-au propus totdeauna să atingă o sferă obiectivă a frumosului, angajîndu-se în cercetări asupra perspectivei, proporțiilor geometrice, și azi sînt frecvente tentativele de revenire la un stil, pentru a spune astfel, impersonal, dar totuși sugestiv și interior în rezultatele sale; exemplul cel mai tipic este acela al lui Mondrian, dar ar trebui să ne gîndim și la vasta problematică a producției în serie, a desenului industrial, a proiectării. Or, totul este din acest punct de vedere pur iluministic; chiar și dorința noastră de asociabilitate. Vrem să cităm, drept exemplu, un fragment care ar putea părea programul nostru, și care aparține lui Diderot:

De îndată ce exercițiul facultăților noastre intelectuale și necesitatea de a răspunde nevoilor noastre cu invenții, mașini etc., au schițat în mintea noastră noțiunile de ordine, de raport, de proporții, de conexiune, de compoziție, de sime-

trie, ne-am văzut înconjurați de ființe în care aceste noțiuni erau, pentru a spune astfel, repetate la infinit; nu am putut face un pas în univers fără ca un obiect sau altul să nu ni le amintească; ele au intrat în mintea noastră în orice clipă, din orice parte; tot ceea ce se întâmpla în noi, tot ce exista în afara noastră, tot ce rămânea din secolele trecute, tot ce munca noastră, reflecția noastră, descoperirile contemporanilor produceau sub ochii noștri, întărea în noi continuu noțiunile de raport, de ordine, de compoziție, de simetrie, de concordanță, de contrast etc. și nu există o noțiune — în afară de aceea, poate, a existenței — care să fi putut deveni atât de familiară oamenilor, cît este aceea de care vorbim.

S-ar putea înlocui această frază a lui Diderot cu un program raționalist, din jurul anului 1930¹. Și dacă teoria morală și estetică a clasicismului poate fi primită atât de spontan de noi, care revizuim cu mare asprime ideile romantice, de ce oare atîta neîncredere instinctivă în fața manifestărilor sale cele mai dramatice? Și de ce reevaluării iluminismului, mai ales muzical, care este înfăptuit de atîtea decenii, nu i se alătură reevaluarea picturii și a sculpturii monumentale neoclasice? Numai pentru că s-au schimbat lecturile noastre, tradiția noastră? Și pentru că referirile la antichitate, în loc de a ne stimula, ne plictisesc? Sau din vreun motiv mai grav?

*

În realitate, pagina lui Diderot pe care am citat-o, și care este luată din termenul *Bello* (frumos) din marea Enciclopedie, publicată separat în 1751, presupune o inserare spontană și lirică în ordine; dar nu o reluare obligatorie a tematicii clasice. Pagina explică foarte bine poezia lucrurilor cotidiene, dar sublimite, ale lui Chardin; echilibrul între retorică, imagine și capriciu al lui Tiepolo; dar nu pe David, adică neoclasicismul cel mai tipic. În mod analog, simpatia noastră față de neoclasicism, chiar și la oamenii de 214

știință cei mai sensibili, ca Praz sau Ansaldi, se manifestă întrucitva pe căi diverse, evitînd cu grijă aspectul care este cel mai important, chiar și dintr-un punct de vedere al istoriei culturii: și anume, cel politic. Și totuși, tocmai acest caracter al său diferențiază net neoclasicismul ottocentesc de precedentele sale iluministe; care justifică, într-un mod mult mai concret, succesiva opoziție romantică, și poate permite să se lanseze o mai precisă judecată de valoare. Trecînd peste factorul politic și religios legat de el, toată așa-numita *querelle* a neoclasicilor și a romanticilor, devine un joc de salon. Ba chiar ajunge să apară, în cele din urmă, un pseudoconcept istoric. Nu se vorbește oare de un ritm de momente clasice și anticlasice, care se succed și se contrapun, și nu este oare posibil să se întâlnească ascendente identice iluministice într-o mișcare și cealaltă? Ba chiar sînt de-a dreptul paradoxale interrelațiile; Byron, Stendhal, Leopardi, care-l admiră pe Canova, care face în schimb monumentul lui Alfieri; Delacroix îl admiră călduros pe David, care a fost, la rîndul lui, descoperitorul lui Géricault; Ingres afirmă că moravurile medievale sînt tot atît de frumoase ca și cele grecești, și în fața unei fresce din Assisi explodează astfel: „Rafael însuși n-a atins niciodată o asemenea expresie“. Ingres, dealtfel, a lăsat pagini întregi despre muzica romantică nu mai puțin sugestive decît acelea, mult mai renumite, ale lui Delacroix⁵.

Că această *querelle* ottocentescă se inserează într-un mai amplu ritm istoric, care ar avea precedente istorice celebre (ca disputa între adepții lui Poussin și aceia ai lui Rubens), este sigur. Toată discuția asupra valorii liniei sau a culorii (ultimei atribuindu-i-se, cînd cu elogii, cînd cu deprecieri, ca în *seicento*, o posibilitate de deschidere populară) este moștenită de la Félibien și Roger de Piles. Dacă totuși comparăm ideile acestora cu acelea ale lui David și Delacroix, sau confruntăm *Funeraliile* lui Focione cu *Jurămîntul Horașilor*, constatăm imediat că, mai mult decît

215 o continuitate, există o înspăimîntătoare ruptură.

Neoclasicismul pornește, e drept, de la conceptul unei arte care „prin mijlocirea selectării frumuseților naturale poate depăși natura“ (Bellori), o purifică, unind „adevăratul cu verosimilul lucrurilor supuse ochiului“, dar îi adaugă și o încărcătură morală mai înainte necunoscută acestei sublimări. Pentru Poussin, pictorul poate cel mai apropiat lui Bellori, scopul era cel mult să îndeplinească astfel și o proprie elevație spirituală: „Odihna și liniștea spirituală... sînt bunuri care n-au egal“; „Confuzia îmi este tot atît de potrivnică și dușmană pe cît este lumina pentru întunericul adînc“. Pentru Félibien, arta era o cultură privată: „trebuie să ai geniu... dar un geniu confirmat de reguli... de reflecții și de asiduitate în muncă. Trebuie să fi văzut mult, să fi citit mult, să fi studiat mult pentru a dirija acest Geniu și pentru a-l face capabil să producă lucruri demne de posteritate“. În schimb, pentru David, arta este înainte de toate angajament social: „Fiecare dintre noi“, a spus la Convenția din 29 martie 1793, prezentînd tabloul în care îl reprezintă pe Michel Lepelletier asasinat, „este dator patriei pentru talentele pe care le-a primit de la natură; dacă forma este diferită, scopul trebuie să fie același pentru toți“. Nu este vorba, cum s-ar părea la prima vedere, de un simplu precept didactic, reluat aici, din motive externe, politice, ci de o adevărată și profundă identificare a picturii cu oratoria revoluționară: „Cetățeni“, a spus David în ședința din 25 brumar 1793,

Comitetul vostru pentru instrucția publică a considerat artele sub toate raporturile care trebuie să le facă să contribuie la extinderea progresului spiritului uman, la propagarea și transmiterea în posteritate a exemplelor impresionante ale eforturilor unui mare popor, călăuzit de rațiune și filosofie, stabilind pe pămînt domnia libertății, a egalității și a Legilor. Artele trebuie să contribuie deci cu putere la instrucția publică. Prea mult timp tiranii, care se temeau de imaginile virtuților, au înconjurat libertatea moravu- 216

rilor, înlănțuind pînă și gîndirea, și au sufocat geniul. Artele sînt imitarea naturii în ceea ce are ea mai frumos și mai desăvîrșit: un sentiment natural omului, îl atrage către același obiect. Nu numai fermecînd ochii, monumentele artelor și-au atins scopul, ci pătrunzînd în suflet, făcînd asupra spiritului o impresie profundă, asemănătoare realității... Trebuie ca artistul să fi studiat toate resorturile inimii omenеști, trebuie ca el să fie un bun cunoscător al naturii, trebuie, într-un cuvînt, să fie filosof. Socrate, sculptor abil, J.J. Rousseau un bun muzician, nemuritorul Poussin, trasînd pe pînză cele mai sublime lecții de filosofie, sînt tot atîția martori care dovedesc că geniul artelor nu trebuie să aibă alt ghid decît flacăra rațiunii.

Sinceritatea acestei poziții este confirmată de o serie de documente cunoscute de mult, sau descoperite numai recent, relative la participarea lui David la revoluția franceză⁶. El a avut sarcini numeroase, care nu priveau numai domeniul artelor. Ales în Convenția din 1792, a votat împreună cu radicalii în favoarea executării regelui, deci și-a asumat o poziție intermediară între dantoniști și extremiști. În timpul Teroarei, a semnat tot atîtea decrete ca și Robespierre, apoi s-a alăturat cu mult curaj celor care l-au apărut pe acesta și pe Marat; a fost denunțat ca terorist și numai prin insistența unui prieten s-a lăsat convins să renunțe la ideea execuției regelui. Nu și-a renegat principiile revoluționare nici în timpul lui Napoleon; a refuzat restaurarea monarhică și a murit după cum știu toți, în exil, sărac. Onestitatea lui morală este indiscutabilă: a destinat fondurile obținute prin vînzarea picturilor lui și executate din ordinul guvernului, văduvelor și orfanilor celor căzuți în timpul Revoluției.

Adeziunea lui la manierele clasice nu a fost deloc instinctivă. Cînd a ajuns în Italia, simpatia lui spontană s-a îndreptat spre colorisții primului baroc, Caravaggio, Ribera, Valentin, adică

217 spre artiștii care își executau „brutal” operele. La

Roma trebuie să fi existat o cultură mai polemică, mai activă și mai legată de viața europeană, decât s-ar putea crede azi. Lui Goethe, cum ne amintește Ulivi⁷, Roma îi apare ca o oază de libertate, unde era posibil să spui adevărul fără teamă, chiar împotriva papei, bucurându-te de libertate „pas cu pas, departe de țările despotice, unde te sufoci și unde domnește stilul curții franceze“. Totuși exista un riguros control cultural. Din carnetul de însemnări al lui Canova, în ziua de 6 noiembrie 1779, când David era în Italia, aflăm că ambasadorul Veneției l-a dojenit sever pe tânărul sculptor pentru că afirmase că era inutil să studieze statuile antichității, sugerându-i „să nu spună niciodată că vrea să facă statui din proprie invenție, să nu vorbească cu ceilalți tineri despre aceasta și cu nimeni“, și să nu aibă încredere în nimeni⁸. Educația acestor artiști, deci, se desfășura într-un climat foarte riguros, și demonstrația ostilă împotriva capriciului, și a libertinismului decorativ, se transformase într-un adevărat ascetism, impus de sus. Oarecum ca lui Mengs, când era copil, studenților li se întâmpla să fie bătuti dacă nu respectau programul fixat. Toată această situație este cu totul diferită de răspîndirea modei antichităților din Herculenum⁹. Pentru a înțelege acest spirit trebuie să citim pe Winckelmann, care este, în felul lui, un mistic, și care nu numai că își socotește creativitatea artistică legată de libertatea politică (libertate, desigur, nu individuală, ci colectivă), ci le identifică, fie subliniindu-le coincidențele istorice, fie mitizând ideea renașterii artelor și culturii, fenomen pentru el avînd (dealtfel ca pentru primii critici din *trecento* și *quattrocento*) caractere de generalitate, ca și cum spiritul universal s-ar fi împrăștiat asupra tuturor popoarelor civilizate. Lessing, în *Laocoon*, va face acest comentariu: „Frumosul a cărui idee o extragem din obiectele materiale, are reguli generale aplicabile multor altor lucruri; acțiunilor gîndurilor, nu mai puțin decât formelor“. Acțiunea didactică privitoare la arte, este, deci, prin reflex, o acțiune esențială asupra societății¹⁰.

Este vorba, desigur, de idei iluministe, în afara identificării forțate a rațiunii, filosofiei și a frumuseții, cu Grecia antică. Dar în determinarea acestei identificări au intervenit două noi motive, care, după părerea mea, sînt puțin subapreciate în considerațiile noastre asupra neoclasicismului: dorința puternică de a crea o republică independentă a literelor și artelor; și larga vocație pentru o cultură exclusiv laică. Pentru a exemplifica prima dorință, va fi de-ajuns să prezentăm un comentariu dureros al lui Goethe: „În nici o parte a Germaniei nu există un centru de formare socială, unde scriitorii să se regăsească împreună și să se poată forma, fiecare în domeniul său, după o manieră unică, după o simțire unică. Născuți pretutindeni, ei sînt crescuți în feluri diferite, cei mai mult părăsiți în voia soartei lor, și chiar a impresiilor de interes cu totul diferite”¹¹. Cultura figurativă întemeiată pe tradiția arheologică și renescentistă avea, în fața fragmentării rococoului tîrziu, aparența unei temelii solide pe o bază de adevăruri eterne. Winckelmann era absolut convins că exista tînuită „o frumusețe unică așa cum există un bine unic” și că, în consecință, această frumusețe este controlabilă și tangibilă, fiind „reductibilă la unele principii, nici depărtate, nici opuse naturii”. Prin urmare, o artă care deținea intenții sociale nu putea să nu fie clasicizantă. Acum, este aproape inutil să subliniem echivocul prea explicit conținut în această teză: care înainte de toate este intelectualistă, deoarece se adresează unei societăți culte; și în al doilea rînd, schimbă forma pentru conținut, consecință totuși aproape inevitabilă a unei concepții atît de „obiective”, impersonale, a stilului. Aceste echivocuri se găsesc și la literații „neoclasiци” italieni. Încă la Gravina și (urmăresc recentul volum al lui Ulivi) este limpede „răzvrătita, acuta nevoie a unei baze intelectuale a poeziei”. Și în același timp, există la el și la alții convingerea că realizează, procedînd astfel, o reîntoarcere la originile fie istorice, fie, pentru

mentul hedonist și elementul didactic se înalță pînă la o sinteză de supremă valoare filosofică, și anume la știința universală“. Din motive de obiectivitate și universalitate, Conti, în legătură cu drama, insistă asupra necesității ca aceasta „să fie independentă de un loc sau de un timp determinat, deoarece totul consistă în ordinea și în contrastul motivelor, mijloacelor, și obstacolelor ce tind spre un obiect, sau spre un scop, fie pentru a-l promova, fie pentru a-l împiedica“; și încearcă, în altă parte, să arate că „ideea frumuseții este necorporală chiar dacă este sugerată de simțuri și plăcerea frumuseții este intelectuală, ca ceea ce apare din examenul unor principii de ordine, de armonie etc., reduse toate la o *idee completă*“. În mare parte, aceste concepte derivă dintr-un text figurativ, adică *Viețile* lui Bellori: și de fapt nu sînt decît o Arcadie reînnoită pe baza presupuselor sale origini antice. Leopardi a observat că toate operele perioadei neoclaseice par „neînsuflețite, fără viață, fără mișcare, fără căldură, fără suflare“ și că nu manifestă niciodată „cea mai mică forță sufletească (*vires animi*, și nici *mărinimia*) deși subiectul sau ocazia conțin o foarte mare forță“. Această izolare de realitate, nu lipsită de tristețe, este totuși în intențiile multor artiști; este o opțiune voluntară a lor. Gravina, într-un fragment relevant, întărește convingerea că între știința lucrurilor finite și știința adevărată nu există nici o opoziție dar optează pentru a doua, evocîndu-l pe Socrate, care ar fi căutat adevărul „mai mult în contemplarea lucrurilor universale prin mijlocirea rațiunii, decît a celor particulare, prin mijlocirea experiențelor care sînt infinite și nesigure...“. Lucrurile finite „... depind totdeauna de un alt principiu, sînt generate și nu definitiv, iar odată cu perpetua generare se schimbă în mod continuu; astfel că nu se poate culege de la ele nici o știință“. Convingerea lui fermă este deci că omul găsește adevărul „cînd... se desprinde de ideile particulare și limitate de finita și îngusta capacitate a simțurilor sale trupesti, și liber, se înalță în universal“. 220

Dacă traducem aceste idei în pictură, constatăm că este explicită condamnarea acelor care sînt tocmai cele mai mari reușite ale peisajului și portretului settecentesc; dar mai ales peisajului. Să ne gîndim la o priveliște venețiană a lui Guardi și a lui Canaletto, în care tocmai imposibilitatea de a da o reprezentare „universală” a peisajului este recunoscută, creînd în schimb un fel de virtuosism în reproducerea aspectului excepțional, momentan, efemer, dat de un anotimp sau de o rază de soare, și ducînd la o nouă, mai emoționantă și afectuoasă mimesis a naturii. Chiar în marea ornamentație, ceea ce surprinde este studiul caracterelor, al tipurilor, realitatea modelelor, fizionomia studiată, răsstudiată și devenită mai bogată odată cu exotismul. Acum toate acestea sînt condamnate, pentru o îndepărtare în timp și spațiu, care se traduce într-un generic arheologism. Să se vadă Nimfele dansînd ale lui Canova pe coperta cărții citate a lui Ulivi, luate de pe tîmperele pe fond negru ale Gipsotecii din Posagno, ca o imitare a picturilor romane parietale. În ele nu există nici aer, nici lumină, nici viață și sînt, chiar și ca creație artistică, sterile și absurde.

Natural, poeziei detașării, a îndepărtării, i se datorează multe capodopere neclasice. Dar din nou este vorba de ceva foarte asemănător Arcadiei; nu întîmplător, tema arhitectonică triumfătoare cu precădere este aceea a vilei; succesul cel mai mare al modei constă în mobilarea acesteia. Și, mai ales, o republică a literelor, întemeiată pe rațiune, putea și trebuia să fie altceva; cum de altfel a încercat curajos să facă revoluția franceză. La toți aceștia lipsește „o Idealitate care să nu fie genericul Frumos”, și, adăugăm, un antic care să nu fie genericul antic.

*

În ciuda evaziunii sau a izolării în Arcadia, neoclasicismul, prin cultura sa, constituia o puternică alternativă față de religie (și de aceea a și fost combătut mai ales de biserica catolică). În

loc de o lungă discuție, va fi de ajuns și aici să comentăm un citat. Von Platen se roagă astfel în fața Piramidei lui Cestiu:

... Odihnească-se aici în pace
oasele mele împrăștiate, departe de patria rece
unde îngheață pe buze orice suspin arzător. Și
lipsească
mormintului păgîn ceea ce Roma religioasă
neagă
celui ce greșește: lumea de dincolo ale cărei
porți
le deschide numai mîna lui Petru.
Eu voi coborî în Infern, unde este pace pentru
toate sufletele
mari ale trecutului, unde Sofocle se odihnește
acoperit de lauri,
unde cîntă Homer.

Republica literelor era deci o republică aconfesională. Aceasta rezultă foarte clar, de fapt, din interesele scrieri asupra modului de reprezentare a morții la cei vechi, unde apare o temeinică alegorică analoagă celei dezvoltate în quattrocento roman, printre sculptorii aflați în serviciul cercului umanist, bănuți adesea de ateism epicurian. Ne-am putea opri asupra acestui „sens al morții“, dar și concepția virtuții este foarte departe de aceea a creștinismului. Pentru Winckelmann „eroismul este ca scînteia ascunsă în cremene, care, fără a diminua nici răceala, nici transparența, doarme în ea liniștită, pînă cînd o trezește o putere externă“. Măreția sufletească a eroilor neoclasici „constă în a dura inalterabil atît în iubirea față de prieteni, cît și în ura față de dușmani“. Iată-i deci împietriți, aidoma statuilor, pe acești eroi în picturi, lucitoare, desăvîrșite, fără umbre. Modul în care îi descriu scriitorii s-ar potrivi mai bine cu imaginea sfinților. Și în cele mai bune portrete ceea ce seduce este tocmai prezența, abia sesizată, a unui foc lăuntric. În cuvintele lui Ingres, aceste portrete s-ar putea defini ca fiind făcute „pour persuader, pour con-

vaincre“*. Ele se prezintă ca o alegorie, aproape ca într-o oglindă. Iar când le vedem „*l'esprit se promène*“**.

Dar eroismul moral și politic neoclasic nu trebuia să fie numai reținere (în loc de pietism și predicăție), ci ură, urlet, putere. Și tocmai prin aceasta stilul pictural, chiar și al unui David, își revelă în mod dramatic insuficiența.

*

La început neoclasicismul nu a fost, în genere, un stil reacționar. Și chiar față de clasicismul Renașterii, el se prezintă cu o foarte limpede pretenție de noutate, sau, cel puțin, cu o mai mare conștiință și cunoaștere istorică. Dar renunță, astfel, la mit. Tematica sa este mult mai fondată pe texte și pe documente; însă tocmai această cultură este limita sa.

În Italia, din fericire, posedăm două cuvinte distinctive pentru a indica gustul târziu settecentesc (neoclasicism), și filonul, târziu roman, apoi medieval, renescentist și baroc, al clasicismului. În nord, neoclasicismul a putut părea o continuare îmbunătățită a Renașterii, (care era, mai ales, manierism). Dar în Italia, unde a existat totdeauna o conștiință clară a temelor anticlasice ale manierismului și ale rococoului, reînnoirea gustului, favorizat de ultimele descoperiri arheologice, apărea mai mult o reluare decât o continuitate. Teză care apare astăzi foarte justă, și permite eliberarea discuției de tot raționalismul arhitectonic din *sei* și *settecento* fiind un fapt absolut în sine, în care, chiar dacă s-au folosit elemente clasice, s-a refuzat hotărît o „formă“ clasică. În Italia, artistul raționalismului este de exemplu Fuga; el se distinge mult de clasicismul baroc al lui Bernini însuși, și de neoclasicismul unui Quarenghi, de exemplu.

Tot astfel un Batoni care reprezintă Arcadia se inserează într-un fel destul de tipic între clasicis-

* Pentru a persuadea, pentru a convinge.

** Spiritul se desfășoară (în limba franceză în original).

mul bellorian și neoclasicismul cercului lui Mengs.

Avem, prin urmare, cu *settecento*, în sfera aceleiași clasicism, o scădere neașteptată de semnificații istorice; astfel că reluarea ulterioară a acestor semnificații a ajuns să fie doar ceva mai parțială și insuficient aderentă, spre deosebire de toate reluările anterioare.

Tot acest proces devine foarte clar, dacă parcurgem din nou, rapid, istoria „clasicismului“, menținându-ne pe calea de mijloc între două răstălmăciri opuse: aceea de a reține epitetul de clasic, sau clasicizant ca o apreciere de calitate; sau cealaltă, de a considera clasicismul, pentru temele sale raționaliste, un ion recurent uneori antigotic, alteori antibaroc, și poate, în primii ani din *novecento*, *anti-Liberty*.

În realitate, clasicismul este un filon istoric, exact, coerent, care se manifestă numai pe perioade restrinse, sub Carol cel Mare sau Federico II, la Florența în timpul lui Nanni di Banco și la Roma cu Antonio da San Gallo și Rafael; care este legat de câteva teme speciale ca acelea ale portretului aulic, ale Curții, ale sistematizării urbanistice cu caracter monumental, și care se întemeiază mai ales pe câteva principii constante.

Primul între acestea este respectul față de tradiții, manifestat înainte de toate printr-o alegere de modele. Principiul, scolastic (același cuvânt clasic provine din listele de autori propuse, ca fiind mai bune tinerilor), deși aparent inofensiv, în cele din urmă a creat singur un viespar de probleme estetice. Este totuși adevărat că lista a putut să se schimbe cu timpul, astfel că, indirect, clasicismul a avut mereu un anumit aer de actualitate. Autorii „clasici“ în genere au fost identificați pe linia învățămintelor retorice ale unor scriitori, ca Cicero, Quintilian, Horațiu, Vitruviu, care conțin toți atacuri violente împotriva libertății stilistice, a fantasticului, a monstruosului. Unele din frazele lor au rămas pînă la sfîrșitul *ottocento*-ului (și am fi tentați să spunem că pînă azi) baza oricărei discuții. Astfel celebra descriere 224

a lui Vitruviu împotriva ornamentărilor celui de al patrulea stil, pe care am citat-o în legătură cu raționalismul secentesc, a servit pentru atacurile împotriva miniaturilor irlandeze, împotriva monștrilor romanici, împotriva ornamentării gotice, împotriva manierismului, împotriva lui Borromini, a rococoului, a stilului *liberty*, împotriva suprarealismului. În mod identic, ideea barocului, după D'Ors, este anticipată de Quintilian în distincția sa, și aceasta rămasă actuală pînă azi, între attici și asianici, primii *prompti și integri*, ceilalți *umflați și găunoși; simpli și adevărați* primii, *sugestivi și falși* ceilalți. Polemicile clasicismului se îndreaptă, deci, împotriva tuturor episoadelor celor mai bizare (și populare) ale civilizației noastre.

Din fericire, printr-un absurd numai aparent (deoarece marea artă a Atenei din mult prea scurta perioadă clasică, pe care arheologii tind să o reducă azi între 450 și 430 î.e.n., a avut motive precumpănitor religioase) teoria ordinii, a armoniei, furnizată de tratatele retorice și de Vitruviu, care justifică atacurile împotriva ornamentației și care se poate enunța substanțial, tocmai cu maxime ale lui Quintilian: „*prima sit virtus perspicuitas*“ „*propria verba, rectus ordo, non in longum dilatata conclusio: nihil neque desit, neque superfluat*“*, deși intrucîtva tehnica și mecanică, a găsit o coincidență fecundă cu numeroase fragmente din Sfînta Scriptură, pline de un sugestiv simbolism cosmologic, datînd de secole și milenii de civilizație. Cel mai important din aceste pasaje este acela foarte renumit al *Înțelepciunii*: Dumnezeu a dispus toate lucrurile *in mensura et numero et pondere*** . A fost reluat printre alții de Sf. Augustin în mai multe locuri, și de la el s-a răspîndit cu mare succes mai ales în secolele al XII-lea și

* „în primul rînd să stea virtutea (frumusețea) stilului“ „cuvînte clare, ordine dreaptă, să nu se întindă prea mult concluzia: să nu-i lipsească nimic, nimic să nu fie de prisos“

** cu măsură, cu ordine, cu chibzuință (în limba latină

al XIII-lea și apoi în *quattrocento* italian: nici Alberti nu a rămas imun. De Sf. Augustin s-a folosit și Diderot pentru termenul *bello* (frumos) citat mai sus.

Teoria proporțiilor a avut deci o valoare religioasă și estetică totodată, permițând unele din cele mai fecunde îmbinări pe care istoria stilurilor și le amintește (ca aceea între muzică și arhitectură) dând multora din reprezentări sau creații o valoare magică și emotivă, înrădăcinată pe de o parte în simbolica pitagorică, pe de alta în practica atelierelor, în sistemele riguroase ale cuadraturilor, de unde a derivat în evul mediu etimologia lui *artus*, *strict reglementată* ca rădăcină a termenului de *arte* (artă).

În succesivele translații, de la Atena la Roma, de la Carol cel Mare la Federico al II-lea, de la Florența la Roma, de la Roma la primul Paris settecentesc, ceea ce se transmite, înainte de toate, este acest sincretism formal-religios. Clasicismul este, în mod inevitabil, limbajul unei suveranități absolute care se consideră sau vrea să se afirme politică și religioasă. Este tot un fenomen aulic și arta sa are pretutindeni o valoare didactică, deoarece este destinată, cu trimiterile sale la antichitate, să susțină legitima origine a monarhiilor, politice și religioase, începînd cu Imperiul Roman. Fidelitatea față de aceste modele echivalează cu fidelitatea față de regulile antice de guvernare și de viață, este indiciul unei obiective superiorități care transcende individul, și este universală și eternă în același timp.

Dar cu *cinquecento* și experiențele sale de comparație istorică, și după interludiul contrareformei, în *settecento*, cu critica iluminiștilor, această credință este atacată cu vehemență și distrusă. Și odată cu Revoluția, originea divină a monarhiei este atît de contestată, încît devine posibil să intentezi proces unui rege ca și oricărui om de rînd. Pînă și în Biserică există mișcări foarte grave de reformă. Bossuet, care își dă foarte bine seama de consecințele neliniștitoare ale iluminismului, scrie despre aceasta (*Lettres diverses* XXXIV): 226

„Sub pretextul că nu trebuie să admitem decât ceea ce se înțelege în mod limpede — ceea ce, redus la unele limite, este foarte adevărat — fiecare își ia libertatea de a spune: «Înțeleg acest lucru și nu-l înțeleg pe celălalt», și numai pe acest temei se aprobă și se respinge tot ce vrem fără a ne gândi că în afara ideilor noastre limpezi și distincte sînt altele confuze și generale care nu lasă să se rețină adevăruri atît de esențiale, încît negîndu-le, să se răstoarne totul. Sub acest pretext se introduce o libertate de judecată care face ca fără a se ține seama de tradiție, să se exprime cu curaj tot ceea ce se gîndește“.

Or, neoclasicismul, în ciuda sporitei erudiții istorice (dar ce este istoricismul, dacă nu surrogatul unei tradiții care se recunoaște insuficientă sau falsă?), aparține domeniului ideilor „limpezi și distincte“, în timp ce clasicismul a fost totdeauna, cel puțin artistic, împreună cu fantasticul, unul din polii esențiali ai „ideilor confuze și generice“; să ne gîndim numai la împletirea lui cu miturile *renovării Romei sacre și apocaliptice* etc. Figura monarhului, dumnezeu pe pămînt, este încă vie în tradiția populară; și puține locuri trezesc chiar și în cel ce este dezlegat de confesionalismul religios, atîta emoție ca centrul pieței San Pietro, circulară ca și lumea, și marcată de acel obelisc pe care stă scris *Christus regnat*. Clasicismul este legendă; neoclasicismul erudiție. Iată de ce, înainte de a retrăi pasiunile, în multe picturi, chiar și ale lui David, ne oprim înaintea scenografiei arheologizante. Cele mai bune picturi revoluționare, fără nici o îndoială, rămîn acelea ale lui Goya¹².

*

Dar să trecem la romantism. Fragmentul de scrisoare citat din Bossuet ne face îndată să ne amintim că el este, la rîndul lui, o reacție de data aceasta în numele tocmai al ideilor „confuze și generale“, împotriva iluminismului¹³. Chiar și protagoniștii cei mai mari ai celor două mișcări figurative opuse, au un profil moral antitetic,

tocmai pe acest plan. În legătură cu David, omul politic, ne-a rămas un magnific portret al lui Delécluze: *Il regnait dans son habillement une recherche grave, une propriété toute opposée aux habitudes révolutionnaires**. Zeitatea lui protectoare era răbdarea, dificultatea. Dar a fost un genial și mare șef de școală, de la care, după admirata mărturie a contemporanilor de orice facțiune, s-ar fi născut toată pictura de la începutul lui *ottocento*. Dacă David este soarele, Delacroix este noaptea. În *Manette Salomon*¹⁴, frații Goncourt au spus aceste cuvinte despre el: „Este celălalt pol... un alt om... literatura în pictură, pictura în literatură... nervii, slăbiciunile timpului nostru, suferința modernă a mișcării, o viață febrilă în ceea ce face...”

Un admirator al lui Delacroix, L. Vitet¹⁵, chiar în 1826, îl condamnă astfel pe David: „El avea calitățile unui șef de școală, un caracter arzător și entuziast, o voință energetică: din nenorocire, acest suflet de artist era îmbinat cu un spirit de logician. Pentru ca cineva să fie un mare pictor, e nevoie fără îndoială de forța și puterea unui Michelangelo; dar, pentru a călăuzi această forță și această putere e nevoie, de asemenea, de un spirit deschis tuturor ideilor, tuturor sentimentelor, îndrăgostit de natură așa cum este ea, observator fără nici un sistem”.

În realitate, e greu să vedem la Delacroix aceste deschideri spre natură. Problematika lui este alta, și este, după părerea mea, esențial religioasă. Întunecat, pasional, pesimist, ambițios și nostalgic, mai întâi revoluționar și apoi conservator, antimodernist, închis în idealurile castei sale, izolat din punct de vedere moral, legat de o viață de „rentier”, fără deschideri decât literare sau estetizante, încă din tinerețe a suferit din cauza lipsei unei credințe, dar zăbovind mereu pe punctul convertirii. „Oh, dacă tu poți crede cu toate forțele ființei tale în acel Dumnezeu care a inventat dato-

* Domnea în îmbrăcămintea lui o eleganță gravă, o calitate cu totul opusă obiceiurilor revoluționare. (în limba franceză în original)

ria, șovăielile tale vor dispărea. Deoarece, mărturisește că această viață, teama pentru ea, sau pentru bucuriile oferite de ea, îți tulbură zilele trecătoare, care s-ar scurge în pace, dacă tu ai vedea la sfârșitul lor brațele divinului Părinte deschise pentru a te primi!“ „Există în mine ceva“ a scris el în 1822, „care este adesea mai puternic decât trupul meu. La unii, influența eului lăuntric este aproape nulă. În mine o găsesc mai puternică decât cealaltă. Fără ea, aș muri; dar ea mă va mistui.“ Datoria lui nu este aceea de-a crea un regat al omului, un oraș pămîntean; ci de-a construi o plută, sau o provizorie barieră împotriva terorii morții: „noaptea, noaptea cea înspăimîntătoare!“ Această atitudine îl apropie în mod ciudat de un filosof, la fel de complex și introvertit, și anume Schopenhauer, care îl face să caute și să copieze pagini din moraliști, care dă seninătății, cu greu atinsă de el la bătrînețe, o tristețe intensă și convingătoare. Ca epigraf pe mormîntul lui s-ar putea grava această maximă a lui Pascal: „Dacă nu ar avea deloc întunecime, omul nu și-ar simți corupția, dacă nu ar avea deloc lumină, omul nu ar mai spera o salvare. De aceea nu numai că e drept pentru noi, dar ne e și util, ca Dumnezeu să fie ascuns în parte, și descoperit în parte, deoarece este tot atît de primedios pentru om să cunoască pe Dumnezeu fără a-și cunoaște mizeria, și să-și cunoască mizeria fără a-l cunoaște pe Dumnezeu“.

Acest climat pe care Delacroix îl reprezintă într-un mod atît de sugestiv, nu este totuși un episod personal. Raporturile determinante între creștinism și romantism au fost pînă acum prea grav subevaluate. Și totuși tocmai religia, cu apologetii ei, furnizează esteticii romantice mijloacele esențiale ale polemicii împotriva păgînului, a ateului, neoclasicism revoluționar. Să încercăm să exemplificăm acest lucru pe scurt.

Este celebră observația făcută de Victor Hugo, în prologul la Cromwell: „Creștinismul duce poezia la adevăr. Ca el, muza modernă va vedea lucrurile cu o privire mai înaltă și mai largă. Ea va simți

că nimic în creație nu este perfect frumos, că uritul există alături de frumos, diformul lângă grațios, grotescul ca revers al sublimului, răul cu binele, umbra cu lumina. Ea se va întreba dacă rațiunea îngustă și relativă a artistului trebuie să aibă câștig de cauză asupra rațiunii infinite, absolută a Creatorului; dacă omul trebuie să-l corecteze pe Dumnezeu; dacă o natură mutilată va fi mai frumoasă“. Iată o primă aplicație concretă a reevaluării iraționalului, propusă de Bossuet; și ne vin îndată în minte imaginile spiridușilor, pictați de Géricault, care împinge deci pînă la limitele rațiunii însăși, și dincolo de ea, investigarea celui de al doilea regn. Dar nu este nevoie să mergem pînă la Bossuet. E suficient să-l citim pe Chateaubriand care nu numai că a furnizat subiecte pictorilor romantici (ca Delacroix), ci le-a dat o poetică. Tema principală, comună, este aceea a misterului. Universul este plin de glasuri ascunse și omul nu se cunoaște nici pe sine însuși. „*D’où part l’éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s’éteindre?*“ Natura din jurul nostru vibrează toată. Chateaubriand își însușește exaltarea lui Rousseau pentru fanatism „*qui élève le coeur de l’homme... qui lui donne un ressort prodigieux*“*, în timp ce, dimpotrivă, „lipsa de religie, și în general spiritul raționalist și filosofic leagă în viață, efeminează, înjosește sufletele, concentrează toate pasiunile în nimicnicia interesului personal, în abjecția eului omenesc, sapă astfel cu zgomot discret adevăratele temelii ale societății noastre“. Religia creștină, în efortul lui Chateaubriand de a reconduce spre ea întreaga lume (și lumea de dincolo) de imagini, sentimente, pasiuni, condamnată de neoclasici și de cartezieni, este redusă la pasiune ea însăși și „ca toate marile afecțiuni, ea are în sine ceva serios și trist“. Citind paginile volumului *Génie du Christianisme*, scris (cum rezultă din prefața din 1828) „*au milieu des débris de nos temples... pour rappeler dans ces*

* „De unde pornește oare lumina pe care noi o numim existență și în ce noapte se va stinge?... care înalță inima omului... care îi dă un imbold prodigios.“

temples les pompes du culte et les serviteurs des autels“, ne dăm seama că este aproape inutil să căutăm în altă parte mitologia romantică: aici există totul, pasiunile, alegoriile, interesul față de obiceiuri, neogoticul, catedralele, poezia ruinelor, folclorul, și mai ales învățătura, repetată, că arta trebuie să acționeze prin instinct, prin miraculos, culoare, senzualitate. După lectura lui Chateaubriand, Delacroix a observat: „Va trebui să ne convingem că Abélard, San Bernard, San Tommaso d'Aquino au introdus în metafizică o superioritate de doctrină, de care nu reușim nici măcar să ne apropiem; chiar dacă sistemele saint-simonian, falansterian, fourierist, umanitar, au fost dovedite și practicate de diverse erezii; fiindcă ceea ce se consideră drept progres și descoperiri, sînt vechituri care se tîrăsc de o mie cinci sute de ani în Grecia și în colegiile din evul mediu“.

Ceea ce revaluează Chateaubriand este totuși catolicismul Contrareformeii, al imaginilor sacre și al retoricii devoționale. În a sa *imagerie* el cuprinde aproape întreg barocul. Și aici ar merita să deschidem un mare paragraf asupra soartei barocului în perioada romantică. Tapié se miră că Chateaubriand nu a exprimat o admirație deosebită față de această civilizație artistică; în realitate el relatează, vorbind de sine însuși, un episod suficient de semnificativ. Ajungînd la Roma, în Galeria Doria, plin de admirație pentru Diana și Endimion de Rubens, descrie atent subiectul, relevîndu-i derivațiile din antichitate, și comentează: „*Le tout est bien dessiné, mais quand Rubens dessine bien, il peint mal; le grand coloriste perdait sa palette quand il retrouvait son crayon*“**. El participă deci la acel entuziasm față de maestrul flamand care a fost atît de răspîndit încît a făcut să i se reproducă operele cel puțin de două ori

* „în mijlocul ruinelor templelor noastre... pentru a ne aminti în aceste temple fastul cultului și pe slujitorii altarelor“

** „Totul este bine desenat, dar cînd Rubens desenează bine, pictează rău; marele colorist își pierde paleta cînd își regăsea creionul“.

În opt ani, între 1804 și 1812. Dar Rubens nu este singurul artist admirat. Stendhal, în plimbările romane din 1828, scrie o pagină entuziastă asupra Sfintei Teresa a lui Bernini, pentru expresia ei vie și naturală, dar mai ales pentru interpretarea dată de maestru scrisorilor sale mistice, pentru exprimarea cărora ar fi fost cu totul insuficientă chiar sculptura greacă. Rembrandt și-a meritat în ottocento o egală admirație pentru intensitatea sentimentelor sale¹⁶.

Dar să revenim la Rubens. Din scrierile lui Delacroix, aflăm că el îl socotea printre maeștri călăuziți „*par une sorte de verve qui est dans le sang et dans la main*“*, cel care a depășit pe toți în expresie. Și, în *Revue des Deux mondes*, în 15 iulie 1854, părerea sa este însoțită de o apreciere cu caracter religios. Iată ce spune despre „Pescuitul Miraculos“: „*Laisse là tes filets et suis-moi; je te ferai pêcheur d'hommes: Je défie que l'Homme-Dieu eût dit cela à ces disciples si bien peignés auxquels il donne l'institution chez Raphaël*“**. S-ar putea ca unele comentarii analoge (și care slăvesc, fără a o ști, preocuparea pentru verosimilitudine istorică proprie primitivei Contrareforme, căreia îi aparține întru totul Caravaggio), să nu fi fost rare în timpurile acelea. Totuși, pot reda aici numai aceste pagini, extrem de semnificative, ale lui Emile Montégut¹⁷:

Rubens nu este numai cel mai mare dintre pictorii flamanzi, fără a fi prea conștient de acest lucru, și care numai prin instinctul Geniului a închis în pânzele sale o întreagă filosofie religioasă. El a redat, prin pictură, expresia supremă a creștinismului care a fost propriu Flandrei, și a rezumat toate interpretările acestui sentiment patetic și puternic de către ceilalți artiști flamanzi. Creș-

* „de un fel de vervă care este în sânge și în mână“

** „Lasă plasele tale și urmează-mă; te voi face pescuitor de oameni: Eu mă îndoiesc că Omul-Dumnezeu ar fi spus aceste cuvinte discipolilor săi atît de bine struniți cărora le face asemenea recomandăție Rafael“ (în limba franceză în original)

tinismul Flandrei este carnal și popular, înțeles de o singură facultate a noastră, aceea care este cea mai apropiată de natura noastră fizică, aceea care pune carnea noastră în mișcare, sensibilitatea. Acesta este creștinismul unei rase de plebei, nu al unei rase de aristocrați și de literați. El nu s-a asociat, ca în Italia, ideii de frumos, el nu s-a rafinat ca în Franța pînă la a juneșă piardă substanța sa istorică pentru a lăsa să apară numai metafizica și morala sa... De asemenea nu trebuie să căutăm în producțiile artei flamande nici concepțiile ideale ale artiștilor italieni, nici elevația morală creștină a marilor artiști francezi, noblețea severă a unui Poussin, puritatea unui Leseur... Simpatia vie, viața atinsă pînă în profunzimile în care natura fizică și natura morală se confundă, iată fundamentul acestui creștinism popular pe care noi îl numim carnal, nu pentru a-i atașa vreo idee de inferioritate, ci pentru a-i preciza originea veritabilă, care a fost o mișcare a sensibilității rănite pentru eternitate...

Toate aceste pagini, decurg fără nici o discuție din Chateaubriand, din încercarea, cu alte cuvinte, de a recupera pentru credință instinctele pe care idealizarea raționalistă le repudiasse; și nu întîmplător romantismul figurativ face parte dintre civilizațiile artistice cele mai bogate în tematică și emotivitate.

*

Cu aceasta, nu vrem să spunem că stilul romantic are o origine religioasă. Delacroix însuși s-a servit de Rubens mai mult ca model pentru compozițiile profane, chiar erotice și orgiastice, decît pentru picturile lui sacre. Totuși a uita acest raport înseamnă a nu mai avea posibilitatea, după părerea mea, de a sesiza unul din aspectele fundamentale ale romantismului, care a fost, să nu uităm, mai mult neobaroc decît neogotic, și a trebuit deci să depășească o întregă serie de idei preconceptuate în mare parte cu caracter moralist, tocmai împotri-

233 va picturii și sculpturii devoționale a seicentului.

Faptul că rezultatul tuturor acestora nu a fost o artă sacră, nu are importanță. Dimpotrivă, va fi foarte util să încheiem chiar cu o observație a Doamnei de Staël: „*Peut-être ne sommes nous pas capables en fait des beaux-arts, ni d'être chrétiens, ni d'être payens.*”^{*} De ce tentativa păgînă neoclasică a avut un rezultat steril, am încercat să o spunem, în baza istoriei ideii clasice, din care *otto-cento* nu a mai putut relua conținuturile esențiale interioare. Dar va trebui să spunem acum de ce, în ciuda incertitudinilor și compromisurilor (religia însăși a lui Chateaubriand atinge uneori ipocrizia, alteori erezia), romantismul, deși pornit din scopuri atît de diferite, a avut atît succes în reluarea barocului și a fantasticului, încît să continue să determine modul nostru de a gândi și a acționa. Și aici, poate, ne va sprijini istoria conceptului opus aceluia de clasic care este capriciul.

Datorăm evului mediu, ca specială acceptare de clasicism, problematica estetică a capriciului (chiar dacă acest termen a fost definitiv adoptat numai de manierism). Ceea ce avusese, de exemplu, în imaginile grotești clasice, valoarea unei eliberări bizare, fantastice, este acum combătut cu severitate sau apărat în numele moralei. În linie mare, în afară de cîteva pasionate apărări (ca aceea a lui Ugo da San Vittore, care în *Didascalion* contrapune „figurilor care ne impresionează prin frumusețea lor armonioasă”, pe cele care ne plac „prin logica incoerenței și a bizareriei”) și adevărate curențe de gust anticlasice (ca acela caracterizat de *Hesperica Famina*, și de imitațiile lor), capriciul rămîne mereu descalificat de cultura aulică și eventual legitimat (cum face Sf. Bernard) numai în scopuri didactice și populare, dar totdeauna cu neîncredere și nu de bunăvoie, chiar dacă tocmai în expresiile fantastice rezidă cea mai de seamă măreție a evului mediu. Încă din *cinquecento*, Ruzzante, într-un excepțional pasaj, în scrisoarea lui Alvarotto din

^{*} „În creația artelor plastice poate că nu sîntem în stare să fim nici păgîni, nici creștini”. (În limba franceză în original).

1536¹⁹, contrapune capriciul, „care nu are tihnă niciodată, nu este unde este, și ar vrea să fie unde este, și ar vrea să fie un altul și să nu fie el însuși“, melancoliei, care privește în jos, aproape cu afectare, ca și cum ar plînge un mort. Va reveni manieristilor răsturnarea cu curaj a raportului, descalficînd ca fals sau steril clasicismul și înfruntînd, mai ales în reprezentările sacre, o interpretare personală a Evangheliei și a textelor sacre, foarte asemănătoare unui libertinism. Barocul, de la care romanticii împrumută imaginea capriciului lor, este într-adevăr o vulgarizare conformistă, dar și o continuitate. Și deoarece conceptul de baroc, pînă acum cîțiva ani, îl includea pe acela de manierism, romantismul a putut avea la dispoziție un amestec de sacru și profan, de natural și fantastic, de obscen și mistic, de popular și de cult. Cu Goya (care scormonește în tradiția populară și se prevalează de ea, „capriciul“ dobîndește o și mai largă valabilitate dramatică. Dar numai cu romantismul, libertatea afirmată de el devine, astăzi chiar în mod definitiv, baza esteticii.

În baroc, descalficat de neoclasici ca absurditate și capriciu, chiar romanticii găsesc substanțiale valori morale; sub îndrumarea lui Chateaubriand și a scriitorilor catolici, se ajunge la o reevaluare în sens religios. Și acum biserica acordă Contrareformei și *seicento*-ului o apreciere foarte pozitivă, chiar dacă numai dintr-un punct de vedere creștin. Și astfel s-a operat în evoluția milenară a celor două concepte, de clasic și de capriciu, un schimb complet. În timp ce primul trece în mîna celor ce se vor revoluționari și devine apoi simbolul obosit al diferitelor „restaurări“, al doilea își asumă sarcina de a reda conștiința și inconstința, sacral și profanul; devine stilul reprezentativ al societății burgheze, care nu întîmplător se regăsește în el mai spontan decît în stilul Curților. Și totuși între nenumărate vicisitudini și contaminări, conceptul central al capriciului capătă tot mai multă forță: libertatea fantastică îi eliberează pe artiști, puțin cîte puțin, de sintaxa și de gramatica adevărului, permițînd acestora

un raport mai imediat cu natura și prin urmare cu o detașare progresivă, le dă în mână o tematică nouă, aceea a inconstientului. Azi, prin urmare, în timp ce clasicismul apare ici și colo fără un conținut, capriciul privește în jos, fix, încărcat, poate prea încărcat chiar, de responsabilități. Și își regăsește, nu pe nedrept, în antirenașterea cincecentescă originea și autoritatea sa.

Am analizat, în capitolele precedente, adesea nelimitându-ne strict numai la perioada Renașterii, câteva probleme, sau mai bine zis, o oarecare tematică vizuală și figurativă: imagistica basmului, latura apotropaică a alegoriei, miraculosul din automate, naturalismul promovat de astrologie, anevoioasa afirmare a unei arte „de gen“, sau mai bine zis profană, raționalismul-arhitectonic. Toate fenomene care dau diferitelor civilizații în care converg fizionomia lor complexă și în mod special sînt, ca și clasicismul, componente ale Renașterii și barocului, chiar dacă mai puțin consemnate de contemporani; dacă nu chiar active în zonele periferice ale culturii, sau în așa numitele arte minore, prezențe istorice totuși de neeliminat. Mai mult, dacă privim atenți istoria literară, în bogăția ei de genuri și forme, sau viața politico-religioasă, în dramaticele evenimente care au avut loc în *cinquecento*, trebuie, în mod inevitabil, să recunoaștem că acele componente pe care le-am examinat (împreună cu altele, și mai importante, ca cele religioase) au puncte de contact mai directe și variate cu literatura, teatrul și muzica secolului, decît a avut măreața, extraordinara, dar limitată, din punct de vedere social, înflorire picturală, plastică și monumentală a clasicismului.

Toate manifestările, asupra cărora ne-am oprit, prezintă un aspect comun: acela de a fi polemice sau ostile conceptului de demnitate și sincretis-

mului simbolico-politic al clasicismului. Și tocmai această atitudine le înfrățește. Dar în rest urmează căi discordante și diferite; nu apar legate între ele decât în câteva cazuri; și aproape totdeauna numai pentru că la baza lor, ca la a oricărei alte expresii umane, stă problematica comună, psihologia, situația culturală a timpului. Am văzut de asemenea, și din același motiv, că, odată cu scurgerea *cinquecento*-ului, aceste manifestări se înmulțesc și ajung să se configureze la sfârșitul secolului, ca un gust dominant, într-atît încît să fie însușite de Curți; și dacă în asemenea ocazie pierde puțin din tensiunea și violența lor, desigur cîștigă în rafinament și calitate. Pentru a indica, sumar, caracterul numai vag unitar al tuturor acestor manifestări, am acceptat ca o provizorie ipoteză de lucru, conceptul, sau mai degrabă termenul de *Counter-renaissance*, antirenaștere. Și aceasta, chiar și din convingerea tot mai înrădăcinată că tot ce a fost definit de mult drept Renaștere, nu este altceva decât clasicism. În orice caz, faptul că se intitulează „antirenaștere“ tot ce se opune clasicismului, sau „anticlasicism“, sau în alt mod, este o pură convenție lingvistică, în așteptarea unei mai ample revizii de ansamblu.

Natural, că după atîtea constatări, devine mai gravă problema inițială: acest anticlasicism poate care să ajungă să coincidă cu manierismul? Despre manierism, ca stil, au fost date diverse interpretări pe care nu este cazul să le mai amintim aici; va fi de ajuns să indicăm repede că unele din cele mai serioase interpretări date acestuia sînt imposibil de extins asupra întregului grup de fenomene anticlasice, grupate aici. Dacă, gîndindu-ne în special la Michelangelo, la Pontormo, la Rosso, la El Greco, vrem să vedem în manierism mai ales înclinația elitei artistice spre emotivitatea religioasă, este evident că scenele de gen, automatele, raționalismul arhitectonic, rămîn cu totul excluse din acest domeniu. Dacă se dă o interpretare suprarealistă manierismului, în sfera acestuia intră mai cu îndreptățire mașinăriile și fîntînile decât Michelangelo și El Greco. Mai rău, dacă se 238

limitează atenția critică la stil, la canoanele privind proporționalitatea corpului, la perspectivele fugare și compozite, la compoziția de ansamblu complexă și nervoasă, de exemplu la un Parmigianino; sau la acel „realism“ magic pe care, unele alterări spațiale, proporționale, cromatice, tot atât de subtile, le determină în portretele lui Bronzino; și în altă parte. Acest ultim punct de vedere exclude, ce-i drept, aproape toate problemele tratate de noi. Ca să găsim un numitor comun, ar fi necesar deci să inventăm o altă categorie de judecată, mai vastă și generică, dacă nu ar fi suficientă aceea a Renașterii-tîrzii.

Dar nu există nici o rațiune, după părerea mea, pentru a dori să reducem o complexă serie de fenomene la o abstractă și aistorică unitate. Caracterul fiecărui secol, și mai ales al *cinquecento*-ului, care este poate mai bogat decât oricare altul în contraste și divergențe, este dat de greutatea diferită și de valoarea pe care o capătă prin ea diferitele componente; printre care și manierismul este, deci, una foarte importantă, determinantă, dacă vrem, dar nu exclusivă. Și chiar și clasicismul este o componentă esențială, care pătrunde oriunde, cu o mai mică sau mai mare vigoare, determinînd, fără a-l caracteriza însă exclusiv numai cu prezența lui, chipul secolului. Fiecare aspect le reflectă pe celelalte, stă în echilibru instabil cu ele și tocmai din acest motiv devine tipic cinquecentesc. Și fiecare artist, chiar cînd nu trece dintr-odată, din motive pur externe, de la un stil la altul, de la o tematică alegorizantă la una profană, de la simbolism la ornamentație, de la emfaza religioasă la realismul ilustrativ, ia parte la un aspect și la altul al timpului său, realizîndu-se pe sine însuși într-o opțiune, într-o preferință spre un alt pol sau spre altul, dar rar, sau aproape niciodată, izolîndu-se în alegerea sa. Chiar limitîndu-ne la constatări de pură stilistică, aproape că nu este posibil să găsim, printre manieriștii cei mai înrudiți în poetică, pe cineva care să fie total, pe deplin, un adevărat manierist. De altminteri, și în clasicismul pur al lui

naturalistică, anticlastică, în stare să-i deplaseze prin abile montaje fotografice pe acești maeștri, dincolo de baricadă, printre opozanți.

A individualiza diferitele componente ale unui specific moment cultural, sau ale unui artist anume, este poate sarcina cea mai fascinantă care îi revine astăzi istoriografiei. Natural, în acest scop trebuie lărgit domeniul de cercetare al artei aulice pînă la artizanat; de la imaginea pictată, la aceea intuită sau gîndită. Trebuie folosită cu mai multă abilitate vechea critică de artă dibace în sesizarea subînțelesurilor; dar mai ales este necesar să-i studiem pe artiști în ambianța lor topografică și cronologică și să dăm importanță eventualelor întîlniri sau contacte cu poezii, literații, gînditorii, oamenii de știință, medicii etc. Dacă este adevărat că ideile au totdeauna la originea lor ceva indescifrabil și irațional, tot atît de adevărat este că ele nu se afirmă și nu devin foarte semnificative dacă nu găsesc ambianța lor adecvată pentru a se dezvolta. Cu aceste studii, se obține rezultatul foarte util de a readuce capodoperele, manifestările, ideile trecutului, în contextul lor; deci de a înțelege mai bine atît trecutul cît și prezentul, deoarece va fi inevitabil să întîlnim mai multe diferențe decît afinități, chiar dincolo de un fenomen aparent identic. Și invers, a extinde în alt context cronologic, fără cuvenita precauție, modul nostru de a vedea, înseamnă practic a șterge atît istoria, cît și învățămintele pe care ea ni le poate da. Nu este acesta, pentru a rămîne în domeniul nostru specific de cercetare, cazul unui Hocke, destul de abil și informat pentru a-și da seama de diferențele pe care le comportă evoluția timpurilor. Dar, vai, a fost totdeauna cazul, pînă acum, al celui ce a vrut să dea o definiție de ansamblu a *cinquecento*-ului artistic. Nu pentru folosirea de criterii greșite în sine; ci pentru pretenția de a găsi încă de atunci o unitate, pe care numai marea uniformitate de gîndire, de tipar, de propagandă a timpurilor moderne ar fi îngăduit-o. Renașterea este o operă de grupuri, mai mult izolate decît legate; între capitale există relații foarte nume- 240

roase, dar și ostilități; comunicațiile aveau loc mai rar, pentru a lăsa un ecou mai persistent și amintiri mai parțiale. Mai ales, pretutindeni, *genius loci* a dominat *genius nationis*. Desigur, au existat interrelații foarte vii, grupuri omogene, mode stilistice, capabile de a se răspîndi cu virulență, chiar și în provincie. Să nu uităm că timpul a șters tot ceea ce gustul epocilor ulterioare nu a reținut potrivit cu propria idee generală de Renaștere și de frumos. Încă de pe monumentele care au supraviețuit, se obține, prin urmare, o impresie parțială care trebuie să fie corectată și chiar foarte mult. La fel se poate afirma despre izvoarele literare, aproape mereu în funcție clasicistă, sau apărute în cercul curților. Cuvinte identice își pot schimba complet semnificația, dependent de experiențele concrete la care se referă.

Cu alte cuvinte, gîndindu-ne la absurda, dar deocamdată nerezolvabila, distincție care a apărut în timpurile noastre, între criticii de artă și istoricii de artă, unii cronicari ai faptelor, alții sistematizatori și căutători de conexiuni, s-ar putea spune că Renașterii i-au lipsit prea des criticii, că am subliniat cu promptitudine și eficacitate multiplele aspecte de gust contrastante, chiar cu riscul de a exprima mai mult impresii decît judecăți adevărate. Tentativa noastră vrea să fie aproape numai aceea a unui critic. Mai mult, fiind explicit inspirată de experiența culturii și a artei actuale, de simpatiile și antipatiile ei, reprezintă un punct de vedere extrem de provizoriu. Fiecare temă tratată aici, repetăm, își așteaptă istoricul ei, dar nu ar fi drept, de acum înainte, să declarăm că nu merită să fie studiată.

VII. DE LA TOTEM LA ALEGORIE

Capitolul acesta este o refacere, cu adăugiri și note, a unui eseu publicat de mine, cu același titlu, în „Letteratura“, VII, încă din septembrie-decembrie, 1959, nr. 4—42, pp. 3—14.

¹ Robert Klein, *La forme et l'intelligibile*, în „Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici“, Veneția, 1958, pp. 103—129.

² Despre iconografia bolții lui Cortona, un studiu bazat pe „declarațiile“ seicentești fusese condus de Posse, în „Jahrbuch“ prusian (1919); vezi acum Walter Witzthum, *A comment on the Iconography of Pietro da Cortona's Barberini Ceiling*, în „The Burlington Magazine“, octombrie 1961, pp. 427—33. Și Jenifer Montagù lucrează acum asupra aceluiași subiect. Autorul subiectelor a fost Francesco Bracciolini. Descrierea cea mai vestită este aceea dată de G. B. Passeri în *Vite*, ediția J. Hess, Leipzig-Wien, 1934, p. 380; dar nu întru totul reușită. Lipsește, după câte știu, un studiu global despre alegoriile din frescele baroce romane.

³ Despre Palatul Barberini, vezi succintul dar excelentul volum al lui Gustavo Brigante Colonna, publicat în ediție necomercială pentru *Conferenza Internazionale del Credito*, din 1951, de Asociația Bancară italiană.

⁴ Cfr. T.B.L. Webster, *Personification as a mode of Greek Thought* în „Journal of the Warburg Institute“, XVII, 1954, pp. 10—21; G. Kaschnitz-Weinberg, *Über die Rationalisierung des Mythischen Form in der Klassischen Kunst*, în Festschrift B. Schweitzer, 1954, pp. 147—60.

⁵ Despre tratatele privind emblemele și alegoriile, sînt fundamentale cele două opere ale lui M. Praz, *Studi sul concettismo*, Lanciano, 1934; *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Londra, 1939. Studiul lui Robert J. Clements, *Picta Poesis, Literary and Umanistic theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, 1960, tratează o problemă specifică și dată fiind ascendența sa filosofico-literară, este într-un 242

oarecare sens opusul aspectului așa-zis iraționalist luat în considerare de noi. Natural — și volumul lui Clements vine să ne amintească acest lucru — emblema este un fapt compozit, care se poate înțelege numai după ce au fost izolate și discutate diferitele și adesea contrastantele ei componente.

⁶ Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age Fantastique, Antiquités et Exotismes dans l'Art Gothique*, pp. 24—29. Dovada unei directe continuități între greiere și emblemă este dată de confruntări surprinzătoare: de exemplu între greierul reprodus la fig. 12 c, cu un cap pe care se află un cocoș, și greierul din al XV-lea secol, la aceeași figură, d, de care pare direct legat tipul coifului pe care stă un animal.

⁷ Emblematica din *cinquecento* este foarte cercetată de istoricii de artă, în cercetările iconografice relative fie la Renaștere fie la Baroc; dar nu cunoștem un studiu global care să analizeze aspectul figurativ. Emblemele în acest sens rămân „cifre de nimeni descifrate și chiar puțini se gîndesc să o facă” (Du Bos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719). La baza cercetării stă, evident, necesitatea unei foarte ample culegeri de fișe. O deschidere de drum a fost făcută de PMLA, la sfatul lui Clements (dar numai printr-o culegere de microfilme) și de cel ce scrie, printr-o acțiune de fișare întreprinsă de un grup de oameni de știință (pentru perioada renescentistă A. Negri, E. Scarpellini, G. Saccaro-Battisti), destinată unui dicționar ce trebuia publicat de casa Vallardi din Milano; dar inițiativa a fost întreruptă.

Trebuie amintită și *Mostra didattica sull'Allegoria nei secoli XVI e XVII*, ținută la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* și organizată de R. Assunto și G. Rosati (cfr. recenzie în *Bollettino d'Arte*, 1951, pp. 286—8). Cea mai vastă și organică culegere este lungul articol al lui William S. Heckscher și Karl-August Wirth, *Emblem, Emblembuch*, în *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. V, nota 49—50, coll. 85—228.

O viziune generică de ansamblu este dată în *Enciclopedia universale dell'Arte*, la articolul *Emblemi e Insegne*, vol. IV, coll. 775—799, cu bibliografia mai multor autori.

⁸ Influența lui Boccaccio reiese a fi foarte hotărîtoare. Mă refer, desigur, la *De Genealogia deorum gentilium*.

⁹ Paolo Giovio, *Ragionamento di Paolo Giovio sopra moti e disegni d'arte e d'amore che comunemente chiamano imprese*, Roma, 1555 etc. Mă servesc și de mica ediție îngrijită de Carlo Teoli, Milano, 1863.

¹⁰ Ripa, *Iconologia*. Mă servesc de marca ediție ilustrată venețiană din 1645.

¹¹ Ripa, op. cit., p. 6.

¹² Ripa, op. cit., p. 50.

¹³ Ripa, op. cit., pp. 51—2.

¹⁴ Ripa, op. cit., p. 49.

¹⁵ Ripa, op. cit., p. 11.

¹⁶ Ripa, op. cit., p. 13.

¹⁷ Ripa, op. cit., p. 14.

¹⁸ Ripa, op. cit., p. 18.

¹⁹ Ripa, op. cit., p. 20.

²⁰ Ripa, op. cit., p. 21.

²¹ Ripa, op. cit., p. 29.

²² Ripa, op. cit., p. 38.

²³ Ripa, op. cit., p. 41.

²⁴ Ripa, op. cit., p. 44.

²⁵ Ripa, op. cit., p. 47.

²⁶ Ripa, op. cit., p. 48. În mod global, animalele folosite ca atribute sînt circa două sute.

²⁷ Hélène Nais, *Les animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, 1961.

²⁸ Ugo da San Vittore, citat de Rosario Assunto, *La critica d'arte sul pensiero medievale*, Milano, 1961, p. 128.

Despre „Bestiarele“ medievale, vezi printre altele R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, 1931; D. Jalabert, *Recherches sur la faune et la flore romanes*, în „Bulletin Monumental“, XCIV, 1935, pp. 71 și urm., XCV, 1936, pp. 433 și urm., XCVII, 1938, pp. 173 și urm. T. H. White, *The Book of beasts Being a Translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, New-York, 1954, pp. 271 și urm. F. Norström, *Peterborough, Lincoln and the Science of Robert Grosseteste, A Study in Thirteenth-Century Iconography*, în „Art Bulletin“, XXXVII, 1955, pp. 241 și urm. M. Davy, *Essai sur la symbolique romane, au XII siècle*, Paris, 1955; F. Mc Culloch, *Medieval Latin and French Bestiaries, Romance Languages and Literature Studies*, XXXIII, 1961.

²⁹ Cfr. Morton Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, Michingan State College Press, 1952, și pentru animalele asociate lor, cfr. pp. 245—49.

³⁰ Vittorio Macchioro, *Il simbolismo nelle figurazioni sepolcrali romane*, fără dată, p. 127.

³⁰ Izvorul este într-adevăr Ezechiel, I, 10: „Cit despre chipul fețelor lor era așa: înainte, toate aveau o față de om; la dreapta lor, toate patru aveau câte o față de leu, la stînga lor toate patru aveau câte o față de bou, iar înapoi, toate patru aveau câte o față de vultur.“ Modalitatea cu care se desfășoară viziunea, reintră perfect în schemele cosmologice pe care evul mediu le-a moștenit din cea mai îndepărtată antichitate, chiar și prin sugestia unor texte apocaliptice, precum aceasta a lui Ezechiel, unde semnele din jurul unui vârtej de foc se răspîndesc, în linie dreaptă, îndreptîndu-se spre cele patru direcții opuse. Tema a fost interpretată de mai multe ori în mod plastic în rozetele de pe fațadele catedralelor romanice și gotice.

³² E. Paratore, *La novella in Apuleio*, Palermo, 1928, p. 224.

³³ Giovanni Piero, Piero Valeriano, *Hieroglyphicorum Collectanea ex Veteribus et Neotericis descripta*, Frankfurt, 1613.

³⁴ Pentru asocierea între animale și aștri în Mesopotamia pornind de la cultul lui Mitra, Saintyves, *Essai sur les grottes dans le culte*, Paris, 1918, propune schema următoare: Cal-Soare, Luna-Taur, Ciine sau Lup-Ares, Corb-Hermes, Acvila-Zeus, Grifon-Venus, Leu-Saturn; paralelisme au apărut 244

în Egipt (peștele ca simbol solar și al regalității a fost preluat de acolo ca să-l simbolizeze pe Cristos.)

³⁵ Cfr. appendice, pp. 530—550.

³⁶ Paolo Giovio, op. cit., Lyon, 1574, p. 88.

³⁷ C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, reeditare Torino, 1957, pp. 592—5.

³⁸ Leopold Schmidt, *Masken in Mitteleuropa*, Wien, 1955, (Sonderschriften des Vereins für Volkskunde in Wien).

³⁹ Ar putea deriva dintr-un obicei celtic cfr. de exemplu Martin P. Nilsson, *Studien zur Vorgeschichte des Weihnachtsfestes*, în „Archiv für Religionswissenschaft“, XIX, 1916—9, pp. 71—77 (cel mai vechi citat pare cu puțin precedent anului 390 e.n.); sau dintr-un mai larg obicei ritual, indo-european. Cfr. G. Dumézil, *Le problème des Centaures*, „Annales du Musée Guimet“, XLI, 1929; M.A. Zanaldi Baudo, *Travestimenti rituali dal Minoico all'Arcaismo greco*, în „Rendiconti dell'Istituto Lombardo“, 1952, pp. 177—222; erau personificate, ca mai târziu în ceremoniile celtice, păsări, lei, urși, tauri, porci mistreți, lupi, oi, cocoși, cerbi etc. Și Virgiliu, *Georgiche*, II, 387, vorbește de măști oribile, din coajă de copaci, folosite în ritualurile agrare în cinstea lui Bacchus.

Procesiuni mascate aveau loc și în cultul lui Mitra: „Unii bat din aripi ca păsările, imitând glasul corbilor, alții rag ca lei“, Pseudo Agostino *Quaestiones veteris et novi testamenti*, P. L. XXXIV, col. 2214.

⁴⁰ Hans Moser, *Zur Geschichte der Maske in Bayern*, în Schmidt, citat, pp. 93—141 și 97.

⁴¹ Gorgia, *Encomio di Elena*, citez din traducerea îngrijită de Mario Untersteiner, în Sofisti, *Testimonianze e frammenti*, II, Florența, 1949, pp. 107—9.

⁴² De exemplu Leu cu leu, acvilă cu acvilă, etc. Aceasta și alte identificări lingvistice pornesc din precedente antice, ca aceea raportată de Onorio de Autun, *De imagine mundi libri tres*, c. XXVIII și de Galvano Flamma, după care forma orașului corespundea cu simbolul virtuților sale. Curios, originea numelui de Lyon (n. tr. leu) este și mai nobilă, asociindu-se cu Lug, zeul celtic al științelor și artelor.

Cfr. printre altele Baltrušaitis, *Réveils*, cit., pp. 251—2 și fig. 12.

Despre însemnele medievale vezi contribuția sumară din *Enciclopedia Universale dell'Arte* la articolul *Emblemi e insegne*. Pentru lumea bizantină, cfr. mai ales J. Deer, *Byzanz: un die Herrschaftszeichen des Abendlandes*, în „Byzantinische Zeitschrift“, 1957, pp. 405—36 și M. Maclagan, *Le Blason en Byzance*, în „Actes du X Congrès d'études byzantines“, Istanbul, 1957, pp. 226—31.

⁴³ A. Graber, *L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir*, 1, 2, 3, în „Journal des Savants“, 1956, pp. 6—19, pp. 77—92; 1957, pp. 25—31.

245 Trebuie să amintim că, fie triburile germanice fie cele romane, aveau animale (romanii, acvila) fixate în virful unui băț care puteau avea fie o valoare totemică, de exemplu,

distincției de grupuri, fie valoare simbolică, drept atribute ale divinității, sau teofaniile lor.

Capitole despre însemnele zoomorfice se găsesc în marile tratate științifice din *cinquecento*: cfr. de exemplu al lui Aldrovandi, *l'Ornithologiae hoc est de avibus historiae*, libri XII, Bononiae, MDXCIX.

⁴⁴ Mi se pare legitim să vorbesc despre totemism, deoarece curioasa legătură, de pildă a unui oraș sau a unei familii, cu stema sa, ține mai mult de familiaritate decît de un cult veritabil, așa cum observă Efraim Briem, în *Totemism and animal Worship*, în DPATMA Martino P. Nilsson A. D. IV Id. Iul. dedicatum, Lund-Leipzig, pp. 157—169: „Un om nu își venerază totemul și nu-l privește ca pe zeul său în mai mare măsură decît pe mama, fratele și sora sa. El, firește, își respectă totemul și îl tratează cu considerație. Dar respectul și considerația pe care i-o acordă sînt aceleași pe care le acordă prietenilor și rudelor. (Frazer)“ Animalul totemic nu este superior celui ce îl venerază, este egal și prieten; un caz vestit de totem citadin, care a durat de-a lungul cîtorva milenii este acela al urșilor din Berna, al căror cult este atestat din epoca de bronz.

Nu lipsesc totuși în alegorii, și în alte episoade artistice, veritabile evocări culturale, așa cum vom exemplifica, unele din lumea nu numai a animalelor, ci chiar și dintre vegetale, etc. adică elemente care ar putea avea, în alte timpuri, o determinare totemică. Un studiu al totemismului pe plan folcloric, care să țină seama de studiile recente asupra problemei totemismului pe plan etnografic sau protoistoric, ar putea să redea totemului un aspect de semisacralitate, aspect despre care Briem, pe urmele lui Frazer, este poate excesiv de sceptic. Chiar și pentru că animalele ar trebui să fie curînd asociate astrologiei și divinației.

³⁵ Despre fizionomie, cfr. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, Légendes des Formes*, Paris, 1957, *Physionomie Animale*, pp. 8—46; vezi și articolul *Carattere*, în *Enciclopedia universale dell'Arte*, III, 1957, coll. 110—12; și pentru arta din *ottocento*, îngrijitele însemnări ale lui Dario Durbé, în catalogul dedicat sculpturilor lui Daumier, Milano, 1961, iar pentru Paolo Uccello, eseurile lui Parronchi.

⁴⁶ O discuție asupra semnificației și ponderci pe care o capătă acum iconologia, nu numai ca instrument, ci ca metodă de cercetare, este în articolul *Iconografia ed Iconologia* din *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VII, 1960.

⁴⁷ Pentru tabloul lui Pisanello, vezi foarte bogată notă la p. 343/4 din catalogul National Gallery dedicat astfel: *The Earlier Italian Schools*, Londra, 1951. La Pisanello și la Jacopo Bellini găsim detaliul neobișnuit, pentru noi semnificativ, al sfîntului care rămîne pe crupa calului, în ciuda viziunii.

⁴⁸ Despre persistențele magice celtice, sînt fundamentale, pentru literatură, volumele lui S. Grant Loomis, *White Magic. An introduction to the Folklore of Christian Legends*, Cambridge, Mass. 1948; și *Celtic Myth and Arthurian Ro-* 246

mance, New-York, 1927. Pentru artele figurative cfr. capitolul III, nota 8.

⁴⁹ Deduc aceste indicații de la J. Bayet, *Le Symbolisme du Cerf et du Centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris*, în „Revue Archeologique“, 1954, XLIV, pp. 21—68 (p. 31), de la O. Keller, *Die antike Tierwelt*, I, Leipzig, 1907, p. 277; A. Blanchet, *Cernunnos et le Cerf de Justice*, în „Bull. de l'Académie Royale de Belgique, Lettres“, XXXV, 1949, pp. 316—328.

⁵⁰ Iată, de exemplu, la Calvino, cit., p. 650, *Cannellora*: „Ajunse într-o pădure și văzu printre copaci o cerboaică cu coarne de aur. O țintici pușca lui cu două țevi, dar cerboaița nu stătea pe loc, și el începu s-o fugărească. Astfel se trezi în fața unei grote tocmai în adîncul pădurii“. Aici el găsi un șarpe care se transformă într-un uriaș; și el, „cu o mîină, îl luă de păr și cu cealaltă dădu deoparte capacul de pe o groapă aflată în grotă și îl îngropă acolo de viu“.

⁵¹ Henri Ibsen, *Peer Gynt*, citez din traducerea lui Domenico Lanza (act. I, scena I). Inutil să mai amintim că „vechile legende ale Norvegiei formează în Peer Gynt schema poemului“.

⁵² Iau gravura, reprodusă în text, fără să reușesc să precizez proveniența, din Morus (Richard Lewinsohn), *Gli animali nella storia della civiltà*, Torino, 1956, tav. a, p. 288.

⁵³ Herman Hugo, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, Anvers, 1624, reprodusă în *Gazette des Beaux Arts*, 42, 1953, p. 21 fig. 6.

⁵⁴ În plus pedestalul este exclusiv bazat pe simboluri funebre: ușa închisă, amorașii.

⁵⁵ Mi-au fost foarte utili, în ordinea importanței, E. Benoit, *L'Héroïsation équestre*, în „Annales de la Faculté des Lettres“, Aix en Provence, nr. 7, 1954; F. Benoit, *Réalisme ou allégorie*, în „Antiquité classique“, XXI, 1952, pp. 84—97; H. Varagnac, *Notes sur le folklore et les cultes du cheval*, în „Revue de Folklore français“, VI, 1935, p. 211.

VIII. PENTRU O ICONOLOGIE A AUTOMATELOR

¹ Despre automate se pot consulta următoarele opere de ansamblu: A. Chapuis, E. Gelis, *Le Monde des Automates*, Paris, 1928; A. Chapuis, *Automates, Machines automatiques et Machinisme*, Geneva, 1928; A. Chapuis, *Les Automates dans les oeuvres d'imagination*, Neuchâtel, 1947; A. Chapuis și E. Droz, *Les Automates, histoire et techniques*, Neuchâtel, 1949; Eliade Maingot, *Les Automates*, Paris, 1959. Despre succesul, mai ales literar al automatelor, este foarte bogat în știri studiul lui Franco Lucentini, *Automatopoietica*, în „Almanacco letterario Bompiani“, 1962, pp. 152—8, urmat de o crestomație a celor mai vestite automate și autori de automate, pp. 159—74. O bibliografie detaliată, de altfel excesiv de sintetică, *Automata*, din al II-lea volum din *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Roma-Venezia, 1958, coll. 256—7. Cu totul gazetăresc, și cu concluzii valabile, numai pentru une-

le perioade istorice, este articolul scurt al lui C.L. Ragghianti, *Lo spettacolo automatico*, în „Spettacolo“, I, 3, pp. 1—2 (apendice la „Critica dell'Arte“ VIII, nr. 45, mai—iunie 1961), unde se afirmă că în spectacolele automate „ciclice“, ca acela al lui Eros, „constructorii... au vrut să obțină și au obținut invariabilitatea mișcării, acesta reînnoindu-se în modul prescriș și preordonat cu infinită repetiție“, în timp ce, dimpotrivă, a existat strădania aproape constantă de a se face mai complexă, și chiar aleatorie mișcarea figurilor (a se vedea totuși în sprijin pentru teza lui Ragghiani, observațiile medicului Bellini citate de mine).

² Vezi, de exemplu, comunicarea lui Valentino Braitenberg, la Societatea Filosofică română, în 1958: „Nu sînt fundamentale deosebite de păpușa Olimpia din *Povestirile lui Hoffmann*, exemplele recente de mașini care compun motive muzicale sau mașini realmente superioare multor diletanți în a rezolva unele probleme elementare ale jocului de șah. Visul poate fi schematizat astfel: în fața misterului vieții care se desfășoară într-o substanță aparent atît de misterioasă și inimitabilă, să căutăm să realizăm cîteva proprietăți ale substanței vii într-un material manevrabil și familiar, cu speranța de a găsi formula vieții, separată de substanța care îi este în general purtătoare“ p. 1 din comunicarea în tipar).

³ Mă refer, mai ales, la cartea VIII, despre ape, la cartea IX, despre orologii solare și mecanice, care dau loc la uimitoare gravuri în edițiile din *cinquecento* și la veritabilele automatisme, descrise în cartea X, și care cuprind mori, orgi hidraulice, care, catapulte etc.

⁴ M. Alföldi, *Die Geschichte des Throntabernakels*, în „La Nouvelle Clio“, 10, 1950, p. 639. Nu cred că s-a publicat a doua ediție cu note, a articolului, făgăduită pentru „Dumbarton Oaks Papers“ și care ar fi trebuit să dea referiri mai exacte la automatele posedate de Teodorice, în 507.

⁵ Descrierea lui Liutprando se află în cartea VI, c. II, Muratori, R.I.S. II, pp. 469—70.

⁶ Ceremonia este descrisă, aproape în aceiași termeni, de *De Cerimoniis aulae byzantinae*, de Costantino Porfirogenito, ediția Bonn, 1829, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, IX, 1, pp. 568 și urm. (*Observanda quando legali exteri exceptio fit in magno triclinio Magnaurae, Dominis super throno Salomoneo residentibus*): „cel trimis înaintează intrînd pe dată în pămînt și-l adoră pe Dumnezeu, iar pe loc sună și orga. După ce înviază și înaintează și mai mult, se oprește la o oarecare distanță de tronul imperial; orga întonează iarăși imnuri. Un priten care este un sol de peste hotare, apropiindu-se de împărat, urmat de oameni de înalt rang sau de rude ale sale, după ce prezintă omagii stăpînului, se oprește la picioarele tronului, între ambele pînze ce încadrează chiar tronul. După întrebările de rigoare ale interpretului, lei de culoare aurie încep să urle, iar păsările, de aceeași culoare, se așază pe tronul cel sfînt, ca pe cren-gile unui copac și ciripesc armonios. Chiar și fiarele celelalte vin să se așeze pe tron cu supunere. În acest timp sînt aduse 248

de către sfteticul palatului coşuri sau daruri care sînt oferite stăpinului. Puţin după aceea cîntă iarăşi orga şi lei în-cetează să mai ragă, păsările să mai ciripească, iar fiarele se retrag în viziunile lor“.

⁷ *Cartea III a Regilor*, 10: „Tot astfel regele Solomon a construit un mare tron de fildeş şi l-a acoperit cu aur foarte galben. Tronul acesta avea şase trepte şi virful său era rotund în partea posterioară, şi avea două braţe, unul într-o parte altul în cealaltă, care ţineau scaunul, şi doi lei lingă braţe precum şi doisprezece lei mici care stăteau pe cele şase trepte, de o parte şi de alta. Nu s-a văzut în nici o parte a lumii o asemenea operă“.

⁸ Despre tronul lui Solomon şi soarta lui, ca şi despre eventualele sale precedente, vezi A. Wunsche, *Salomos Thron une Hippodrom, Abbilder des Babylonischen Himmelsbildes*, în „Ex Oriente Lux“, II, 3, Leipzig, 1906; P. E. Schramm, *Das Herrscherbild in der Kunst des frühen Mittelalters, Beiträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, 1924; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936 (mai ales pp. 196—200); I. Engnell, *Studies in divine Kingship in the Ancient Near East*, Uppsala, 1943, J. Auboyer, *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde Ancienne*, Paris, 1949; M. Alföldi, *Die Geschichte des Throntabernakels*, în „La Nouvelle Clio“, 10, 1950, pp. 539—66; Lears-Ivar Ringbom, *Graltempel und Paradies, Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter*, Stockholm, 1951; H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the ancient World*, Oslo, 1953; U. Monneret de Villard, *Il trono dei leoni*, în „Annali Lateranensi“, XVII, 1953, pp. 321—52; Cf. Picard, *Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cuinda et le culte du trône vide à travers le monde greco-romain*, în „Cahiers Archéologiques“, VIII, 1954, pp. 1—17; A. Grabar, *Trônes épiscopaux du XI-eme siècle en Italie Méridionale*, în „Wallraf-Richartz Jahrbuch“, XVI, 1954, pp. 25 şi urm.; G. Brett, *The Automata in the Byzantine „Throne of Salomon and St. Edward's Chair*, în „De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of E. Panofsky“, Princeton, 1961. pp. 532—39.

⁹ Copaci de bronz, încărcăţi cu lămpi şi cu alte obiecte preţioase (ouă roşii, câni, animale, păsări, cruci, coroane, clopoţei (sau ciorchini) orfevrării cizelate, discuri (sau inele) de aur, de argint sau de bronz) sînt amintite în biserica din Minăstirea Qartamin, şi databile cu anul 512. Copaci similari se găseau în Sfînta Sofia, la Constantinopole, cfr. Grabar, *Quelques observations sur le décor de l'église de Qartamin*, în „Cahiers Archéologiques“, VIII, 1958, pp. 83—90. Încă din viitorul Ierusalim, cu grădina sa de plante magnifice, îşi are originea ideea de candelabre în formă de copaci. Aceşti copaci paradisiaci figurează pe numeroase mozaicuri de abside din secolul IV pînă în secolul VI, pe sarcofage, şi aiurea, în care se invocă Paradisul şi „a doua Venire“. Se găsesc şi pe mozaicurile cupolei din secolul V a baptisterului Catedralei din Ravenna, unde sînt combinate cele două formule iconografice ale paradisului-palat şi ale paradisului-grădină. Această combinaţie reţine îndeosebi atenţia noastră,

deoarece copacii noștri candelabre se ridică de fiecare dată la intrarea corului unei biserici. Sfânta Sfintelor unei biserici fiind simbolul Lumii Inteligibile sau al Paradisului, cei ce adăugau la arhitectura triumfală a corului copaci luminoși, făceau întocmai ca autorii mozaicurilor paleocreștine din Ravenna pe care noi le-am amintit mai sus, și completau imaginea simbolică a paradisului-palat cu aceea a paradisului-grădină" (p. 88).

¹⁰ Despre Eron, Filon și Ktesibios, care după Plinius i-ar fi precedat, cfr. A. G. Drachmann, *Ktesibios, Philo and Heron*, 1948.

¹¹ Alfred Chapuis și Edouard Gélis, *Le monde des Automates*, I, pp. 31—47.

¹² Despre păsările antice cîntătoare ca și despre destinul lor, vezi mai ales G. Brett, *The Automata in the Byzantine „Throne of Salomon“* in „*Speculum*“, XXIX, nr. 3, 1954, pp. 477—87.

¹³ Reședința persană a lui Khosroe a fost ocupată în 624 după Cristos, de împăratul Eracliu; și împlinirea a impresionat în așa măsură încît a fost descrisă încă de Teophanes și Nicephorus (mort în 829 e.n.).

¹⁴ Despre numărul treptelor, și despre raportul dintre tron și ziggurat, cfr. nota 79 a capitolului nostru III.

¹⁵ J. Auboyer, *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde Ancienne*, Paris, 1949, p. 78.

¹⁶ Despre lacul Paradisului, cfr. Abo Lars-Ivar Ringbon, *Paradisus terestris*, Helsingfors, 1958; Paul A. Underwood, *The fountain of Life in manuscripts of the Gospels*, in „*Dumbarton Oaks Papers*, V, 1950, pp. 41—138.

¹⁷ Despre raportul soare și divinitate, putem aminti că încă din teologia babilonică, regele era imaginea zeului soare Marduk, și era numit Soarele Babiloniei.

¹⁸ Despre sala tronului din Khosroe, cfr. și H.P.L'Orange, *Expression of Cosmic Kingship in the Ancient World*, in „*La regalità sacra*“, Roma, aprilie 1955 (Leiden, 1959), pp. 481—92.

Despre cristalul care simboliza soarele, cfr. Curtius, III, 3, 8.

Despre regele care își schimba apartamentul după anotimpuri, cfr. Ji Ki Yüe Jing, trad. Couvreur, I, pp. 330—40.

¹⁹ Despre *coenatio rotunda* din *Domus Aurea* avem o descriere a lui Suetoniu, oarecum nesigură: „în camera principală de formă rotundă, destinată cinelor în fiecare zi și noapte, din cauza numeroșilor invitați, se putea merge numai de jur împrejur“. Neconvingătoare este propunerea foarte recentă de a înțelege sala mobilă ca pe un planetariu, dat fiind că *Domus Aurea* pare să indice unele concepte simbolice care au devenit apoi legendare. Cfr. Paolino Mingazzini, *Tentativo di ricostruzione grafica della Coenatio Rotunda della Domus Aurea*, în *Saggi di Storia dell'architettura*, in onore di Vincenzo Fasolo, Roma, 1961, pp. 21—26.

²⁰ Cfr. J. Fr. Boissonade, *Anecdota Graeca* 5, p. 163, citat de L'Orange.

²¹ Albirumi, *Athar ul-bâkiya*, traducere de C. E. Sachau, p. 202.

²² Libro della Scala, ediția E. Cerulli, Città del Vaticano, 1949.

²³ Durando di Mende, *Rationale*, citez din ediția 1 i J. Mason Neale și B. Webb, Londra, 1906, I, 22 (cocoșul este predicator).

²⁴ Despre „Cocoșul lui Ramperto“ brescian, îi datorez ulterioare informații prietenului Adriano Peroni, căruia îi mulțumesc călduros. Acesta a fost luat în 1892 de pe campanila bisericii Sf. Faustino Maggiore, unde fusese așezat de Episcopul Ramperto, fondatorul mănăstirii, așa cum arată inscripția gravată pe penele cozii, și astfel interpretată de Novati: *Domus. Rampertus. episcopus. brixianus. gallum. hunc. fieri. precepit. anno. domini. nostri YHU. XPI. R. M. octogentesimo. vigesimo. indictione nona. anno. transl. SS. decimo. quarto. sui. episcopato. vero. sexto.* „Pe drept cuvânt Panazza apără, împotriva disprețului lui Toesca, valoarea estetică a cocoșului, din nenorocire foarte avariat. Cfr. F. Novati, *Le Dis du Koc di Jean de Condé, il gallo del Campanile nella poesia medievale*, citat la nr. 25. P. Toesca, *Storia dell'Arte italiana, Il Medio Evo*, Torino, 1927, p. 462 nr. 25. P. Guerrini, *Il Monastero di S. Faustino Maggiore* (sec. IX—XVIII), în *Memorie Storiche della Diocesi di Brescia*, serie II, 1931, pp. 17 și urm. G. Panazza, *I civici Musei e la Pinacoteca di Brescia, Bergamo*, 1958, p. 66. P. Guerrini, *Il Gallo del Vescovo Ramperto sul campanile di San Faustino*, în „Miscellanea di studi Brescia sull'Alto Medioevo“, Brescia, 1959, pp. 52—54.

²⁵ Cfr. F. Novati, „*Li dis du Koc*“ di Jean de Condé ed *il Gallo del Campanile nella poesia medievale*, în „Studi medievali“, I, 1904—5, pp. 465—512.

Poate fi utilă și o referire la vestitul carnet de note al lui Villard de Honnecourt și la mecanisme medievale. Cfr. P. Portoghesi, *Macchine gotiche*, în „Civiltà delle Macchine“, iulie, 1954, nr. 4, 17—20.

²⁶ Novati, citat.

²⁷ De exemplu Pierre de Roissy, *Speculum Ecclesiae*, și Onorio di Autun, declară, vorbind despre turnurile campanilelor, după rezumatul făcut de Edgar de Bruyne, *Études d'Esthétique médiévale*, II, 1946, pp. 364—5 „Pe virful lor se ridică cocoșul, care strigă tuturor că pământul este supus crucii, și amintește preotului că misiunea lui este aceea de a supraveghea în toate felurile credința și năravurile credincioșilor și de a trezi pe cei ce dorm”.

În ritmul latin duecentesc *De comparatione Galli et Sacerdotis*, din care există cel puțin 23 manuscrise, se comentează totuși ironic:

*Multi sunt presbyteri qui ignorant quare
supra domum Domini gallus solet stare.*

(Mulți sint preoți care nu vor să se știe

pe care biserică a Domnului cocoșul e obișnuit să cinte.)

Ciudățenia faptului interesează și pe Filarete care, la

251 p. 249 din tratatul său, ediția v. Oettingen, declară: „Spu-

ne-mi din care motiv se aşază un cocoş şi nu o altă pasăre? Îţi voi spune, Doamne, după cum am aflat de la un episcop că voind el să înalţe o biserică, cu i-am desenat planul; şi cînd l-am terminat, voia ca tot eu să-i plăsmuiesc sus un cocoş. Eu l-am mai întreat, aşa cum mă întrebî Tu pe mine, de ce un cocoş şi nu altceva. Iar el îmi spuse că aşa s-a hotărît de la primele porunci eclesiastice, şi că acela se plăsmuia după cum era el în realitate; că aşa cum cocoşul cîntă la toate ceasurile, tot aşa şi preoţii trebuie să facă, şi cel ce îi este dat să săvîrşească cultul divin, trebuie să fie gata la toate ceasurile şi să fie treaz întocmai precum cocoşul“.

²⁸ Aurelio Prudenzo Clemente, *Cathemerinon*:

*Cîntă aripile zilei care se anunţă
şi lumina zorilor care se apropie
Glasul aceluia care stîrneşte minţile
Cristos care cheamă pe toţi la viaţă
Glasul care le trezeşte şi pe păsările
ce stau sub aceeaşi culme
Cu puţin înainte ca lumina să fişnească
Ea este chipul judecătorului nostru
care înspăimîntă pe demonii rătăcitori
ce s-au bucurat de întunericul nopţii
iar acum sînt speriaţi de cîntecul cocoşului
după care se împraştie în toate părţile*

²⁹ Încă din *Fiziolog*, cocoşului i se atribuie capacitatea de a înfricoşa pe lei.

³⁰ Ugo da San Vittore, *Opera*, II, p. 405.

³¹ Fra Ranieri Sacconi da Piacenza, *Liber contra Waldenses haereticos*, c.V. *De sectis modernorum haereticorum „mysticum sensum in divinis scripturis refutant“*, citat din Novati.

³² V. Cartari, *Immagini degli dei de gl'antichi*, ed. 1556, p. 56, p. 20.

³³ Citat în E. Wind, „Hercules“ and „Orphaeus“, two mock-heroic designs by Dürer, în „Journal of the Warburg Institute“, 1938—9, p. 206.

³⁴ *Libro della Scala*, ediţia E. Cerulli, citat, p. 69.

³⁵ În mozaicurile din Aquileia, cocoşul luptă împotriva broaştei ţestoase infernale, cfr. Hautecoeur, *Mystique et Architecture*, citat, p. 196.

³⁶ O rapidă şi adusă la zi privire asupra mecanismelor renaşcentiste este în G. Canestrini, *Il Quattrocento e le macchine*, în „Civiltà delle Macchine“, mai 1954, 3, şi în *I disegni tecnici di Leonardo*, a lui Paolo Portoghesi, ibidem, ianuarie 1955, 1, pp. 6—24. Posibilitatea unor influenţe orientale, în afara celor arabe, poate fi avansată după lectura eselui lui Portoghesi, *Je veux imiter les Chinois*, în „Civiltà delle Macchine“, mai—iunie 1955, nr. 3, prim eseu într-un domeniu de cercetare care pare extraordinar de fertil în rezultate posibile.

³⁷ E. H. Gombrich, *The Renaissance concept of artistic Progress and tis Consequences*, în „Actes du XVII Congrès 252

Internationale d'Histoire de l'Art", Amsterdam, 23—31 iulie 1952, Haga, 1955, pp. 191—307, în special p. 294—5.

³⁸ Marsilio Ficino, *Theologia Platonica*, III, capitolul 3, *Opera*, p. 112; și Supl. *Ficinianum*, II, p. 13. Haga, 1955. Iau informația de la A. Chastel, *Marsile Ficin, et l'Art*, Geneva—Lille, 1954, p. 59 și nota 12 la p. 62. Motivul este răspîndit, se găsește deja în Nicolas Oresme, și este reluat din Giovanni Fontana (cf. nota următoare).

³⁹ Intenționez să pregătesc o ediție comentată a albumului de desene din München, de mare interes și pentru calitatea lor artistică; citeva desene analoge, poate integrative, se găsesc în *Mss. lat. Nouv. Acq. 635*, din Biblioteca Națională din Paris, în codice cifrat, cuprinzînd o interesantă Artă Memorativă, și care a fost deja transcris de Giuseppina Battisti, căreia îi mulțumesc călduros.

Fontana este o personalitate de mare interes, așa cum a fost subliniat de cei ce l-au studiat (cfr. Huelsen, *Der „Liber instrumentorum“ des Giovanni Fontana*, în *Festgabe für Hugo Blümner*, Zürich, 1914, pp. 507—515; A. Birkenmajer, *Zur Lebensgeschichte und wissenschaftlichen Tätigkeit von Giovanni Fontana (1395? bis 1455)*, în „*Isis*“, XVII, 1932, pp. 34—53; L. Thorndike, *Giovanni da Fontana*, în „*Isis*“, XV, 1931, pp. 31—46 și vol. IV, capitolul XLV din *History of Magic and Experimental Science* New York, 1934, pp. 150—182). Rămîn de la el vreo zece manuscrise. Am aflat că alte cinci s-au pierdut (dar din acestea au rămas ilustrații răspîndite în codicele din München). Unica operă publicată a apărut, cu un nume fals de autor, în 1544, la Veneția (Pompilius Azalus, *Liber de omnibus rebus naturalibus quae continentur in mundo, videlicet coelestibus et terrestribus necnon mathematicis et de angelis motoribus quae colorum*, editat de Ottaviano Scoto).

A fost posibil, chiar, că descoperim citeva resturi din biblioteca lui, ca un codice, acum în Biblioteca Națională din Paris, al lui Alhazen și un tratat astrologic, cod. Digby 47, din biblioteca Bodleiana din Oxford. Alte știri despre dascălii lui (Paolo Vergerio, Biagio Palecani), despre prietenii lui (ca navigatorul în Extremul Orient Costantino Veneto) despre lecturile lui, pot fi deduse din lectura operelor. A făcut călătorii peste Alpi și, la sud, pînă în insula Creta; și vorbește cu căldură de necesitatea unor astfel de experiențe. A încercat să perfecționeze ceasul și instrumentele de măsurat, servindu-se de obiecte în mișcare (impinse de rachete, sau lansate de sus); a cercetat fenomenele naturale cu observații directe sau chiar curioase (a înregistrat astfel flăcările metanului din delta Padului). Compendiul cel mai însemnat al cercetărilor sale experimentale rămîne totuși *Cod. iconografico 242* din Biblioteca bavareză din München, în care se laudă, printre altele, de a fi fost inventatorul orgilor automate, pentru care furnizează desene. Din acesta reiese preponderent, cum vom arăta într-o notă succesivă, cultura arabă, și au un rol de prim plan aparatele militare. Este destul de probabil, după părerea mea, că acest codice

trebuie pus în raport cu misiunea desfășurată de Fontana la Carmagnola, între 1425 și 1432.

În cercetările mele am fost sprijinit foarte mult de dr. Klemm, de la Deutsches Museum din München, și de prof. L. H. Heydenreich, cărora le mulțumesc.

⁴⁰ Neputînd preciza aici în amănunt, punctele de contact între codicele din München al lui Fontana și tratatul lui al-Gaziri va fi suficient să redăm aici indicele acestuia din urmă, care singur permite să deducem importanța influenței arabe asupra întregii mecanici europene. Utilizez manuscrisul, numai în parte publicat în articolul relativ din *Enciclopedia Universale dell'Arte* (vol. II, coll. 249—50) al lui Richard Ettinghausen. Opera lui al-Gaziri se împarte în șase părți: despre confecționarea cănilor și ceștilor pentru operații chirurgicale și spălat; despre construcția de fîntîni, avînd forme schimbătoare și de mecanisme pentru jocuri de apă; despre construcția instrumentelor pentru a ridica apa din bazine și cursuri de apă; despre construirea obiectelor de diferite feluri, printre care un lacăt cu 12 litere cu combinație secretă; al-Gaziri a descris și a ilustrat chiar și corăbii mecanice, care pot pluti în vase ample așezate pe masă.

Scriitorul arab s-a servit ca de un izvor imediat și direct de un text greco-egiptean cu ilustrații.

⁴¹ Deduc această știre din E. H. Gombrich, *The Renaissance Concept of artistic Progress and its Consequences*, în „Actes du XVIII Congrès International d'Histoire de l'Art” (Amsterdam, 23—31 iulie 1952), Haga, 1955, p. 296.

„În 1424 printre obiectele de preț ale lui Aurispa se număra un volum masiv despre unele mașini de asediu cu ilustrații... un condex străvechi, cu desene nu foarte precis conturate, dar ușor de perceput”, volum pe care el în 1430 l-a trimis lui Ambrogio Traversari. Cfr. *Carteggio di Giovanni Aurispa*, sub îngrijirea lui R. Sabbadini, Roma, 1931.

Mai cunoaștem cîteva din asemenea texte, printre altele pe cele expuse în 1958 la Biblioteca Națională din Paris, în expoziția *Byzance et la France Médiévale, Manuscrits à peintures du II au XVI siècle*, ca și numărul 76 „*Recueil d'ouvrage sur la tactique militaire et la basilique*” din secolul al XI-lea, care cuprinde tratatele lui Ateneu, Biton, Eron, Apollodor, Filon, cu desene de mașini de război, fortărețe, berbeci etc. Este cazul să ne întrebăm cîte anume din ilustrațiile celor două codice din *cinquecento* ale lui Eron, copia lui Angelo Vergezio, derivă dintr-o veche tradiție bizantină (cfr. nn. 93, 94, 96, 97 din catalog).

⁴² Fontana citează printre altele drept izvoare pe Eron* și pe comentatorii lui Aristoteles, arabii Alkindi și Alhazen, ca și mai multe realizări hidraulice și militare islamice.

⁴³ Citez din Seligman, *Le Miroir de la Magie*, p. 157.

Roger Bacon a fost nu numai unul din cei mai mari cunoscători ai gîndirii științifice arabe, dar seria atunci cînd o astfel de preocupare influența tehnicile operative euro-

* Eron din Alexandria, matematician și inginer grec care a trăit într-o epocă neprecizată între sec. III și I î.e.n. 254

pene. Despre importanța culturii arabe pentru construcții, din secolele al XII-lea — XIII-lea, vezi și la pp. 117 și urm. de Jean Gimpel, *I costruttori delle Cattedrali*, trad. ital., Milano, 1961.

⁴⁴ Despre cultura lui Valturio, vezi mai ales A. F. Masera, *Roberto Valturio „omnium scientiarum doctor et monarcha“*, Pesaro, 1927; Ilaria Toesca, *Un codice del Valturio*, în „Paragone“, 77, 1966, pp. 55—6. Și, în plus, Erla Rodakiewicz, *The Editio Princeps of Roberto Valturio's „De re militari“, in relation to the Dresden and Munich manuscripts*, în „Maso Finiguerra“, V, 1940, pp. 15—82; A. Campana, *Due note su Roberto Valturio*, în „Studi riminesi e bibliografici in onore di Carlo Lucchesi“, 1952.

Ilaria Toesca afirmă pe drept importanța posibilei transmisii... prin mijlocirea unor manuscrise ilustrate bizantine, a unor scheme de mașini de război datind din antichitatea clasică. Paolo Portoghesi, *Je veux imiter les Chinois*, în „Civiltà delle macchine“, mai—iunie, 1955, nr. 3, pune ingenios în legătură unele forme zoomorifice ale mașinilor de război ca aceea reprodusă aici a lui Valturio cu aparatele de război ale popoarelor orientale: „În secolul al XIII-lea, mongolii, luptind împotriva armatelor creștine, s-au servit de un uriaș simulacru mecanic care răspindea nori de vapori și de fum acru și rău mirositor, în stare de a îngrozi pe dușmani și a-i reduce la neputință cu arma spaimei. Este posibil ca din exemplul și din amintirea acestui instrument cu atita putere psihologică să derive monștrii cu capul fumegînd înzestrați cu tunuri, care după cărțile lui Valturio se văd frecvent în repertoriile mașinilor de război“ (citez de la p. 4 a extrasului).

Nu simtem departe de adevăr, socotind că sub jocul automatelor, poate de imitație islamică, reprezentind pe Diana pe cerb, care alergind pe o masă, indicau printr-o săgeată pe acela care trebuia să bea cel dintii, produse în a doua jumătate a *cinquecento*-ului la Augusta (cfr. Otto von Falke, *Automaten*, în „Pantheon“, 1940, 1, pp. 17—20) și în aparentă inspirate din farfuriile de argint tirziu antice, ar fi în stare latentă motivul escatologic al „vinătoarei sălbatice“, a destinului care lovește cu săgeata etc. Funcția lor nu ar fi fost în acest caz deosebită de scheletul convivial, atestat în epocă romană, printre altele de Petronio în *Cena di Trimalcione*.

⁴⁵ P. Rossi, *Sulla valutazione delle arti meccaniche nei secoli XVI e XVII*, în „Rivista critica di Storia della Filosofia“, 1956, II, pp. 126—48, acum în volum.

⁴⁶ Mario Praz, *Bellezza e Bizzarria*, Milano, 1960, (Le fontane di Roma), p. 389.

⁴⁷ Despre Francesco I lipsește o bibliografie modernă adecvată. Berti, în volumul său în pregătire despre *seicento* și *settecento* florentini, vorbește într-un capitol despre raporturile dintre Francesco I și arte.

Cfr. în orice caz R. Galluzi, *Istoria del Granduca di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze, 1781; și G. Pieraccini, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, II, 1925.

⁴⁸ El a făcut de altfel o serie întreagă de invenții. Contemporanul la care mă refer este Agostino del Riccio, *Storia delle pietre*, ms. Cfr. appendice.

⁴⁹ *Avvertimenti del Dottore Aldrovandi all'ill. mo e R. mo cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della pittura*, editat de P. Barocchi, în *Trattati d'Arte del Cinquecento*, vol. II, Bari, 1961, pp. 513—4.

⁵⁰ Montaigne, *Viaggio in Italia*, citez din traducerea lui Irene Riboni Milano, 194, pp. 15 și 233.

⁵¹ Nu este ușor, în stadiul actual al studiilor, să urmărim în mod adecvat destinul european al automatelor și al aparatelor hidraulice din Pratolino. Deocamdată, aici ne ajută numai o pagină a lui Jurgis Baltrušaitis, în *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris, 1955, pp. 36—37, care reproduce fragmentul lui Salomon de Caus despre „un grand cyclope dans le corps duquel quelques grottes ont été artificiellement faites” chiar în grădina lui Francesco dei Medici la Pratolino (Problema XIII din „Raisons des forces mouvantes”, Frankfurt, 1615), observind cum, în virtutea unui astfel de exemplu, tema uriașului, ca personificare a unui munte, a unui fluviu etc. primind în spațiile sale interioare teatre de automate, devine o modă în toată Europa.

Gravurile lui Solomon de Caus, pentru opera sa, și mai ales cele relative la problema XIII, XVI, XVII și XVIII, sînt prețioase și pentru reconstituirea în mod figurativ, cel puțin într-o mică parte, a complexului Medicilor. Și ținînd seamă de manifestările europene de același fel, imediat succesive realizărilor de la Pratolino, avem impresia că acestea au fost de o extraordinară noutate. Chiar și alte elemente ale parcului din Pratolino sînt remarcate de la Salomon de Caus (de exemplu Muntele Muzelor).

⁵² Berti adaugă o cantitate de citate corespunzătoare.

⁵³ O listă a spectacolelor date la Florența în timpul lui Francesco I, în *Enciclopedia dello Spettacolo*, la articolul *Firenze*, V, col. 78—79. Teatrul construit în Uffizi de către Buontalenti este reprodus la tav. XXXIX.

⁵⁴ Despre *Camerata fiorentina* vezi *Enciclopedia dello Spettacolo*, ad vocem, II, coll. 1563—1568.

Că întocmirea de jocuri automate a fost la un moment dat o propedeutică și un experiment pentru mai multe acțiuni hidraulice, este demonstrat și de viața contemporanului Torriano, de faima lui de constructor de apeducte, puțuri, fîntîni, mori și mai ales de vastul său tratat manuscris în 21 de cărți, expus la expoziția bibliografică dedicată lui Carol V și epocii sale, la Barcelona, 1958 (nr. 288 din catalog, dar fără comentariu), pe care l-am putut consulta în Biblioteca Națională din Madrid (mss. 3372—3376; I. 136—40), și din care redau aici indicele, adăugînd că este vorba de una din operele cele mai bine ilustrate ale timpului, fie pentru calitatea grafică, fie pentru varietatea subiectelor: „*Los Veinte y un Libros de lo Ingenios, y Maquinas de Iauelo, los quales le mandó escribir y demonstral el Catolico Rei D. Felipe Segundo Rey de las Hespanas y nuevo Mundo. Dedicados al Serenissimo Señor Don Juan de Austria Hijo de el*” 256

Chatolico Rei D. Felipe Quarto De las Espanas". Textul este transcris (probabil de pe o copie nereușită) și tradus în spaniolă de cunoscutul arhitect Juan Gomez de Mora. Prima carte este dedicată efectelor apelor; a doua, descoperirii lor; a treia calității lor igienice; a patra, problemei nivelurilor; a cincea, asfalturilor impermeabile; a șasea, apeductelor, cu uimitoare desene; a șaptea, felului în care se pot trece una peste alta conductele cu ape diferite; a opta, diferențelor între izvor și izvor, a noua, diferitelor tipuri de diguri, a zecea, cisternelor și depozitelor, a unsprezecea, morilor și cuptoarelor de pline, cu schițe de turbine, de o surprinzătoare modernitate, a douăsprezecea, morilor de grâu, a treisprezecea, piuelor și teascurilor; a patrusprezecea, folosirii bărcilor ca poduri plutitoare; a cincisprezecea podurilor de lemn; a șaisprezecea prelucrării pietrei și lemnului; a șaptesprezecea pietrei în general; a optsprezecea construcției de piloni în piatră; a nouăsprezecea, clădirilor de construit pe mare; a douăzecea operelor defensive maritime și porturilor; a douăzeci și una distribuirii și repartizării apelor, cu instrumentele de calcul respective. Mi se pare neîndoios că Torriano a trebuit să se folosească și de insistenta tradiție arabă, și de sisteme practice aplicate în baza acesteia, în diferite regiuni ale Spaniei, chiar dacă tratatul său reintră, pentru cea mai mare parte, în seria studiilor renascentiste despre ape, dată fiind și educația lui primită în Italia.

⁵⁵ Agostino del Riccio, în *inedita Agricoltura sperimentale*, citată de Berti.

⁵⁶ Nici o știre relativ la sistemul hidraulic de la Pratolino nu a apărut, din câte deduc din lectura catalogului, cu ocazia „Expoziției documentare și iconografice din Palatul Pitti și Giardino Boboli“, ținută în aprilie—iunie, 1960, din Arhiva de Stat din Florența.

Fără rezultat au fost cercetările făcute pentru mine de Paola Zambelli, tot în Arhiva de Stat din Florența (cărora călduros îi aduc mulțumiri); poate unele indicații — după cum îmi comunică prietena mea cercetătoare — s-ar putea găsi în *Inventari e rassegne del Palatio e Guardaroba* (nn° 532 bis, 618 bis, 83—4 app.) Cele trei mape din *Spese* (possess. 4852 (O), 4853 (P), 4854 (Q), relative respectiv la anii 1692—1704; 1704—1718; 1718—1735 înregistrează mari cheltuieli pentru fântini până în 1735 cel puțin, ceea ce poate demonstra că complexul de automate ar fi durat, cel puțin în parte, până în 1741, an în care proprietatea a fost închiriată. Ceea ce de altfel este confirmat de izvoarele literare. Totuși nu ne-a fost posibil să aflăm unde și-a avut sfârșitul complexul dezmembrat.

Prof. F. Rossi mă informează că „după ce a făcut toate cercetările“, poate exclude faptul că în depozitele muzeelor din Florența, „există bronzuri, chiar fragmentare, provenind de la Pratolino“, adăugind: „În ceea ce privește împrăștierea lucrurilor de la Pratolino, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, nu ne rămâne nici o documentare care să ne

aducă o lumină asupra eventualelor lor destin; și pot exclude chiar faptul că ceva ar fi ajuns în galerie“.

În *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi* se referă la izvoarele din Pratolino, desenele de arhivă nr. 2812—2815.

⁵⁷ Despre vila din Pratolino, șase mile în afara Florenței pe drumul spre Futa, din 1872 trecută în proprietatea prinților Demidoff, există o vastă, deși veche, bibliografie pe care o vom cita. O compilație utilă a descrierilor precedente cu unele documente, este partea II a lui C. da Prato, *Firenze ai Demidoff — Pratolino e S. Donato*, Firenze, 1887, mai ales pp. 242—274. Reduse, în schimb, știrile date de Giulio Lensi Orlandi, *Le ville di Firenze di qua d'Arno*, Florența, 1954, pp. 119—121 și ilustrațiile 119—28. A se adăuga, la bibliografia dată în notele următoare: F. Gualterotti, *Vaghezze sopra Pratolino*, Florența, 1579, care nu citează automatele; și descrie numai citeva fântini, printre care Appennino și Mugnone.

⁵⁸ Kruno Pijatelj, *Una proposta di Buontalenti a Ragusa*, în „Rivista d'Arte“, 1958, pp. 39—44.

⁵⁹ Despre Buontalenti cfr. Webster Smith, *Studies on Buontalenti's Villas*, în „Marsyas“, 1959, VIII, p. 88; studiul foarte recent al lui Lorenzo Gori-Montanelli, *Giudizio sul Buontalenti architetto*, în „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura“, *Miscellanea in onore del prof. Fasolo*, cu bibliografie (în aceasta rămâne fundamental A. Venturi, *L'architettura del '500*, II, Milano, 1939); Gherardo Silvani, *La vita di Bernardo Buontalenti*, sub îngrijirea lui V. Giovannozzi, în „Rivista d'Arte“, 1932, pp. 505 urm.; V. Giovannozzi, *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, în „Rivista d'Arte“, 1933; și articolul *Buontalenti* (sub îngrijirea lui E. Povoledo) din *Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Roma, 1954, coll. 1334—1342.

Vila din Pratolino, după Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana*, Florența, 1781, IV, p. 447, ar fi fost direct proiectată în „ideea și în primul plan“ direct de Marele Duce, și apoi executată și împodobită de Buontalenti. Lucrările au fost începute în 1569. În 1575, după un epigraf, vila era terminată; totodată era desăvârșit și parcul. Vila a fost distrusă între 1790 și 1801.

⁶⁰ Arhitectul Heinrich Schickardt a însoțit în Italia pe arhiducele Friedrich von Württemberg; în 1598 a vizitat Venetia și Lombardia, realizând un important album de desene (cod-Histo. Q. 148 din Landesbibliothek din Stuttgart, Fasc. A). În 1599 a făcut, tot cu arhiducele, o nouă călătorie la Roma, în legătură cu care există o descriere tipărită, editată în 1602 și în 1603. În manuscris, Cod. Histo. Q. 148, B. C. există citeva desene relative la Pratolino, vizitat de el în după-amiaza zilei de 11 ianuarie 1600.

Cfr. Christian Hülsen, *Ein Deutscher Architekt in Florenz* (1600), în „Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz“, II, 5/6, 1917, pp. 152—193.

Se poate adăuga o ulterioară măturie. *La descrizione di Firenze dell'anno 1598 di Lodovico Principe di Anhalt*, cfr. 258

A. Reumont, în „Archivio Storico Italiano“, 1859, pp. 101—17. Acolo, la p. 111, se citește, tradus din *Accessiones historiae Anhaltinae*, Zorbst, 1716, a lui Beckman: „La picioarele Apeninului se află palatul din Pratolino, cu o grădină bogată în frumoase jocuri de apă. Vila este construită dintr-un fel de gresie și bine înțesată, deși are săli și camere care servesc numai vara, când lumea fuge de căldură. Deasupra unei scări două fântini se află dispuse astfel încît să apară, cînd razele soarelui le luminează, un curcubeu cu minunatele lui culori. Nu mai puțin ingenioasă este o grotă pe care străinii o vizitează cu plăcere. În zid este încastrat un cap sculptat: celui ce îl atinge, o baghetă de fier îi dă peste mină, nu cu putere, dar atît încît să-l convingă să nu mai încerce a doua oară“.

⁶¹ *Discorsi di M. Francesco Dei Vieri, detto il Verino secondo, cittadino fiorentino delle Maravigliose Opere di Pratolino et d'Amore*, în Firenze, editor Giorgio Marescotti, 1587, dedicat lui Francesco I.

⁶² Montaigne a vizitat de două ori Pratolino, în 1580 și din nou în 1581. Cfr. traducerea italiană a lui Irene Riboni, Milano, 1942, pp. 151—3 și 299—300. Montaigne este un martor al antirenașterii deosebit de important, el fiind un colecționar de curiozități etnografice, interesat de fenomenele naturale, etc. În vremea lui Carol IX, a stat de vorbă cu trei indieni la Rouen. Cfr. Julius Von Schlosser, *Randglossen zu einer Stelle Montaignes*, în „Präudien-Vorträge und Aufsätze“, Berlin, 1915, pp. 213—26.

⁶³ Bernardo Sansone Sgrilli, *Descrizione della R. Villa, Fontane e Fabriche di Pratolino*, cu gravurile lui Della Bella, Florența, 1742.

⁶⁴ Frankfurt, 1615.

⁶⁵ F. Bacone, *La Nuova Atlantide*, sub îngrijirea lui P. Rossi, Novara, 1954. Opera a fost gîndită pe la 1624; rămasă neterminată, a fost tipărită în 1627.

⁶⁶ H. G. Wells, *Outlines of History*, London, 1919, c. 35, p. 17; Paolo Rossi, *Sulla valutazione delle arti meccaniche nei secoli XVI e XVII*, în „Rivista Critica di Storia della Filosofia“, 1956, II, pp. 126—48, acum în *Filosofia e le Macchine*, Milano, 1962.

⁶⁷ Vor fi fost desigur, la sfîrșitul lucrărilor, numeroși maeștri: ca Gerolamo Preosto, Bernardo Zanini, Fra Gioachino care au lucrat activ pentru contele Markus Sittikus, cel care a construit castelul din Hellbrunn de lângă Salzburg, ale cărui jocuri de apă terminate substanțial în 1613, pot, și ele, chiar pe departe, aminti pe cele ale Medicilor, aproape sigur mai bogate și complexe. Cfr. F. Fuhrmann, Hellbrunn, 23, ed. Salzburg 1949, pp. 11—23 și Ernst v. Bassermann-Jordan, *Die Wasserautomaten und Wasserkünste im Park des ehemalig erzbischöfl. Salzburghischen Lustschlosses Hellbrunn*, în „Die Uhrmacher-Woche“, XXXV, 1928, 1, 2, 3 (pe care o cunosc în microfilm). Grotele din Saint Germain dei Francini au fost descrise de André du Chesne și reproduse în gravuri de Abraham de Bosse.

⁶⁸ G. Monrey, *Le livre des Fêtes Françaises*, Paris, 1930, p. 50.

⁶⁹ G. Gerola, *Il castello del Buonconsiglio e il Museo Nazionale di Trento*, Roma, 1931, p. 28. În documentul 187 al lui C. Ausserer și G. Gerola, *I documenti clesiani del Buonconsiglio*, Veneția, 1924, se vorbește de *conducte* și nu de automate. Nu cunosc reprezentări grafice ale acestui complex; o vedere a grădinii castelului, din nefericire tirzie și nepotrivită pentru a îngădui deducții precise, a fost publicată de N. Rasmø, în „Cultura Atesina“, IX, 1955, tav. XXII, fig. 6.

⁷⁰ Despre Giannello Torriano, cunosc pînă acum în afara ms. citat la nota 54, numai indicațiile culese de Thiem Becker, 33, 1939, cu bibliografie. Alte informații au fost culese de Paulina Junquera, în *Relojeria Palatina*, Madrid, 1956, în care există istoria ceasornicarilor de cameră ai regilor Spaniei, dinastiilor Austriei și Bourbon, ca și un catalog al ceasurilor încă existente în palatele regale ale Spaniei. Nu am putut totuși consulta cartea, și datorz aceste informații amabilității autoarei.

⁷¹ Francesco dei Vieri, trebuie să o recunoaștem, nu era cel mai calificat pentru a aprecia automatele din Pratolino, date fiind ideile lui, strict academice, exprimate în scrieri, ca *La Lezione*, citită la Accademia Fiorentina în 1580 (vezi ediția Giorgio Marescotti, Florența, 1581), și *Discorso della grandezza et felice fortuna d'una gentilissima et gratiosissima Donna, qual fu M. Laura*, tot în Florența, 1581, interesante cel puțin pentru expunerea principiului manierist al „ideii“. Aceasta demonstrează prin opoziție, cea mai mare subtilitate și lipsă de prejudecăți a ambianței de la Curte. Și singurul moment în care Vieri mi se pare că sesizează caracterul experimental, în sensul cel mai vast, al parcului din Pratolino, este cînd afirmă, la p. 8: „Și în scopul ca de aici să apară cit de mult Pratolino poate fi primul portret al unei Republici bine guvernate pe pămînt“ sau arată pe autorii săi ca „ingenieși“, „rari ca prudență și valoare“, „rari ca inteligență“ sau, în sfîrșit, conchide „iar în Pratolino, pentru ca acele statui să se răsucească, să cînte, să arunce apă, sint atitea, și atitea născociri minunate în locuri nebănuite, încît cei ce le-ar vedea pe toate odată, să plece de acolo extaziați“.

⁷² Vieri, *op. cit.*, p. 39.

⁷³ Albino Galvano, *Per un'armatura*, Torino, 1960, pp. 29 și urm.

⁷⁴ „Atelierul lui Vulcan“ al lui Velázquez a fost pictat în timpul primei lui șederi la Roma, poate cu intenții polemice.

⁷⁵ Cfr. fișa nr. 176 și tav. 18 în catalogul expoziției dedicată *seicento*-ului european, Roma, decembrie 1956—ianuarie 1957. O producție în culori în *Du Caravage à Vermeer. Les grands siècles de la peinture. Le Dix-Septième Siècle*, Skira, 1951, p. 53. Vezi în plus și într-un sens chiar mai realist Louis Le Nain, „La Forge“.

⁷⁶ Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris, 1955, Capitolul III, *Descartes! Les automates et le doute*, pp. 33—43.

⁷⁷ Lorenzo Bellini, *Discorsi di Anatomia*, Florența, 1741, VIII, pp. 596—7 citat de Falqui. Bellini murise în 1704.

⁷⁷ bis „O, ce jocuri frumoase de apă văd! Nu vedeți și voi? Eh, nu vă lăsați amăgiți, știți, pentru că figurile acelea, care vă par bărbați și femei, și umblă singure, sînt toate născociri ale artei omenești și ele se mișcă astfel prin forța apei care curge prin canale ascunse, pe dedesubt și în interiorul acelei mașinării, iar acele păsări cîntătoare sînt și ele niște plămăuiri, ca și fierarii care bat fierul, și par a fi ciclopiifăuritori ai fulgerelor lui Jupiter, care-și înșală truda căutînd aria aceea, dar nu au nici limbă nici suflet, ci sînt mașini care se mișcă tot prin măiestria apei. Priviți cîte sînt, și cît de ușor ar înșela pe cine nu ar ști, făcînd să creadă pe cei nepricepuți că ele ar fi înzestrate cu vîz și alte simțuri, și totuși nu sînt decît simple mișcări ale apei în interiorul lor, iar lichidul acela le face să se miște atît cît le permite alcătuirea lor. Că apoi se mișcă mai multe sau toate laolaltă, cu mai multă sau mai puțină putere, într-un fel sau în altul, știți cum se explică? Există acolo într-un loc tănuit, un oarecare minuiitor din locul acela ascuns, care se numește fîntînarul. El știe că această cheie duce la ciclopi, cealaltă la păsărele, și cealaltă din mină în mină; și mai știe că dacă învîrtește cheia mai mult, pe acolo trece mai multă apă, și dacă este mai multă, face păsările să cînte mai cu putere și pe ciclopi să bată fierul mai tare; deci se comportă cu mașinăria lui, cu fiecare cheie în parte, așa cum vrea să se miște o singură statuie, sau mai multe, sau singure, fiecare în parte; ori le pornește pe absolut toate deodată, dacă trebuie să intre toate în acțiune; și le acționează mai mult sau mai puțin după forța de care are nevoie mașina pe care și-o propune să pornească“.

Annibale Caro are o foarte frumoasă pagină în legătură cu arcul legat de un aparat inventat de el pentru Vittoria Farnese (*Lettere familiari*, volumul III, ediția critică sub îngrijirea lui Aulo Greco, Florența, 1941, pp. 172), care este un alt indiciu al dificilei treceri de la aprecierea motivată de rațiuni simbolice la aprecierea motivată de rațiuni pur tehnice: „Corpul mașinăriei este un arc de ceas, care mi se pare că arată frumos la vedere, cu spiralele acelea deschise, unul din lucrurile principale care se cer în asemenea invenții. Arcul este un instrument al artelor mecanice cu multă putere, și cu un minunat efect, fiind imobil în sine și avînd puterea să miște multe lucruri, sau să regleze mișcarea întocmai cum se întîmplă cu cerul, și este astfel făcut încît cu cît se strînge mai mult, acționează mai cu putere și virtute, în timp ce fiind desfăcut, nu operează“.

Faptul că, încă foarte aproape de noi, noile teatre mecanice și hidraulice, ar avea o astfel de capacitate emotivă încît să sugereze imagini mistice, este demonstrat de următorul proces-verbal asupra vizitei făcute de Marie de Valence

261 în grădina lui Sieur de la Buisse, din Voyron, în 1613.

„Plimbându-se prin grădină, ea ajunsese într-un loc construit în formă de grotă unde i se oferi desfătarea unei fântini artificiale care arunca, prin diverse deschideri, apa, în sus, în jos, ici, colo, în toate părțile. Tot acolo erau plasate numeroase delicate artificii, în chip de păsări care păreau că ciripesc, de pustnic care trăgea un clopot, și multe alte născociri care constituiau o minune prin lansarea și căderea apelor. Cînd, deodată, ea a văzut în închipuirea ei pe Isus Cristos în chip de fîntînă limpede ... De acolo doamna a fost dusă să vadă o altă frumoasă fîntînă în virful căreia exista un tub în care se puse o luminare aprinsă. În același timp prin diverse aranjamente, se făcea că apa iese de sub tub și capătă forma unui vas în jurul luminării. O apă se ridica și cobora fără încetare în jurul luminării, și mișcîndu-se astfel, vasul de apă rămînea mereu perfect oval, cu lumina care înăuntrul; și totuși, ea nu se stîngea deloc ... Dar iată că deodată Sfîntul Duh îi arătă acum că sufletul contopit cu mila era o capodoperă a lui Dumnezeu în care se vedea totul laolaltă, apa vieții, a grației, și focul iubirii divine“. Citat de M. Praz, *Studi sul Concettismo*, Lanciano, 1934, p. 5, din H. Brémond, *Histoire Littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, 1925, vol. II, pp. 55 și urm.

⁷⁸ Desenul face parte din colecția grafică a Bibliotecii Naționale din Madrid, cfr. articolul meu în „*Emporium*“, februarie 1956, fig. 2, p. 56.

⁷⁹ Mă refer la articolul lui James Holderbaum, în „*Burlington Magazine*“ decembrie 1956, pp. 439—445. Motivul Piticului Morgante a fost pictat de Bronzino înainte de 1553; reluat de Cioli pentru Boboli, între iunie și decembrie 1564, și mai târziu de Giambologna, în 1582, pe un balaur, pentru grădina suspendată a Galeriei degli Uffizi. Numai Giambologna, după Holderbaum, i-ar fi dat un caracter de „gen“.

⁸⁰ Cioli ar fi fost activ la Pratolino între 1569 și 1584, desigur înainte de 1580. Vieri, op. cit., p. 54.

⁸¹ Vieri, op. cit., p. 15.

⁸² Vieri, op. cit., p. 51.

⁸³ B. H. Wiles, *The Fountains of Florentine Sculptors*, Cambridge, Mass., 1933, capitolul X, *Le Fontane di Genere*. Primul exemplar ar fi fost realizat la Boboli, cu țaranul care umple un butoi, de Giovanni Fancelli, executat de Bandinelli (1550—60). Despre importanța vilei din Pratolino, pp. 98—99.

⁸⁴ Pe lângă filonul magic și cel științifico-experimental, există, natural, în automate, o funcție ludică ce nu trebuie trecută cu vederea, ținînd seama și de frecvențele științifice, de-a lungul intrării în mediu, despre unele foarte elaborate jucării mecanice, fie pentru copii, fie legate de jocuri de tot felul, de surpriză etc.

Totuși, practic, acest filon nu se impune decît în *settecento* târziu, cel puțin pentru automatele de o mai complicată fabricație, pînă ce nu vor fi formate colecții, ca aceea a olandezului Van Estin (descrișă în apendice în *Magie blanche dévoilée*, de Henri Descremps, Paris, 1785, pe care îl cunosc în traducerea italiană *Segreti della Magia bianca ossia spie-*

gazione dei giuochi di mano sorprendenti del cavalier Pinetti fatta da M. Descramps, Roma, 1827, 2 tomuri. Apendicele, care nu știu dacă apare în ediția franceză, este intitulat *Viaggi et avventure di due uomini dotti*). O astfel de colecție, mai mult decît o *Wunderkammer* renaștencistă, amintește de un magazin modern de jucării cu „serpi care se tirăsc, flori care înmuguresc, păsări care cîntă, lebede care plutesc pe apă, rațe care mînincă și digeră, orgi care cîntă singure, precum și un jucător de șah pus în mișcare de un pitic ascuns și un flautist mecanic“.

Dimpotrivă, experiențele recente de cibernetică, și, la polul opus, povestirile științifico-fantastice, pline de hoarde de automate care în mod curios reușesc să exprime groaza noastră de mașină, chiar dîndu-i o formă umană, mi se pare că demonstrează că descalificarea automatelor la un nivel ludic este (poate din nefericire pentru urmașii noștri) numai o letargie provizorie.

IX. ILUSTRAȚIA ȘTIINȚIFICĂ ÎN ITALIA

¹ Cfr. Eugenio Battisti, *Rinascimento e barocco*, Torino, 1960, p. 171.

Vezi și ceea ce scrie G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ediție sub îngrijirea Adrianei Maruchli și Luigi Salerno, Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1956, I, p. 126: „Dar felul în care lucrurile îngrozitoare din pictură ar produce plăcere, l-a explicat Aristotel în *Poetica* sa, cu craniul acela de cal pe care și-l pune drept ornament în casă, și cu plăcere, și aceasta datorită imitației care reușește frumoasă și interesantă, deoarece un cap de mort real este ceva îngrozitor, dar capătă în schimb prin artă, altă înfățișare, tot astfel cum capul papei Clemente, făcut de Padre Capuccino (=Cosimo Piazza), este o încîntare“. Despre Bernini, aceste lucruri ni le spune Baldinucci, pp. 144—5: „Obișnuia să spună că în imitație este toată plăcerea simțurilor noastre, și exemplifica prin gustul pe care-l oferă pictura unei zbîrcite și nesuferite bătrîne, care dacă ar fi vie și adevărată ar provoca greață și ne-ar dezgusta.“

² Declarații în acest sens sînt larg repetate și de teoreticienii tragediei.

³ Despre ilustrația științifică sînt fundamentale cele două articole ale lui Ernst Kris, *Georg Hoefnagel und der Wissenschaftliche Naturalismus* în *Festschrift für Julius Schlosser*, Zürich, 1927, pp. 243—53, care nu numai că studiază tot fenomenul naturalismului cinquecentesc tîrziu, și în desenul geografic, în portret, în colecționism, dar îi caracterizează uimitor aspectul de noutate; și „Der Stil Rustique“, *Verwendung des Naturalbegusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy*, în „Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen“, Viena N.F.I., pp. 137—208. O cercetare fină asupra caracterelor stilistice ale desenului destinat ilustrației științifice a lui Leonardo, dar cu observații care se pot extinde la întreaga problemă, a fost făcută de L.H. Heydenreich, *Le dessin scientifique de Léonard*, în „Les Arts Plastiques“, 6 serie,

1953, pp. 11—26, unde sînt subliniate și convențiile grafice la care marele maestru în mai multe cazuri a recurs cu abilitate.

Bibliografia ilustrației științifice a fost culeasă cu o extremă crudiție de C. Nissen, *Geschichte und Bibliographie der Botanischen Buch-Illustration*, Stuttgart, 1960; *Die illustrierten Vögelbüchern*, Stuttgart, 1953. Nissen lucrează acum la o operă similară despre zoologie. O sinteză a fost dată de același autor (căruia călduros îi mulțumesc pentru mai multe indicații) în „Guttenberg-Jahrbuch“ din 1944—59: *Die Naturwissenschaftliche Abbildung*, pp. 249—266 și deci în volum ilustra Bad Münster, 1950.

O trecere în revistă bibliografică asupra studiilor zoologice în *cinquecento* și asupra influenței exercitate de ele asupra culturii în genere și în special asupra poeziei, se găsește în Hélène Nais, *Les Animaux dans la poésie française de la Renaissance*, Paris, 1961. Cercetătoarea, la p. 110—1, constată că din cele zece cărți despre care știm că aparțineau lui Ronsard, patru din ele tratează despre teme științifice. Și mai împede, pentru o mai mare abundență de documente, sînt interesele științifice ale poezilor Pleiadei, cronologic concomitente cu marile acțiuni ilustrative despre care vom vorbi.

Științei și raporturilor ei cu artele, i-au fost dedicate cîteva ședințe ale Întîlnirii organizate de Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München, în martie 1954; vezi darea de seamă pe scurt în „Kunstchronik“, mai 1954, pp. 113—147; și cfr. mai ales contribuțiile lui Walter Artelt, *Die anatomische Abbildung in der Renaissance*; Claus Nissen, *Die Entwicklung der zoologischen und botanischen Illustration von der Antike zur Renaissance*; Ludwig H. Heydenreich, *Einzeltlemen der naturwissenschaftlichen Illustration in der Renaissance*, de la pp. 137 la pp. 147.

Generic este în schimb studiul lui Alexander von Muralt, *Versuch einer Bewertung der Rolle der Naturwissenschaften und Medizin in der Renaissance*, in *Festschrift für Hans R. Hahnloser*, Basel-Stuttgart, 1961, pp. 373—81.

În volumul miscelaneu *Seventeenth Science and Art*, de sub îngrijirea lui H. Howell Rhys, Princeton, 1961, James S. Ackerman, *Science and Visual Art*, pp. 63—90, se ocupă și de *Cinquecento*. În plus, diferite studii despre știință se ocupă de latura figurativă: ca G. Sarton, *The Appreciation and Medioeval Science during the Renaissance*, Philadelphia, 1955.

Trebuie să ne limităm, chiar și pentru a restrînge tema noastră, la seriile sistematice de ilustrații, la *cinquecento*. Dar nu putem uita, în afară de Leonardo, extraordinarele reprezentări de insecte și de plante date de Piero di Cosimo (de exemplu „Venere și Marte“ la Berlin, unde o muscă se așază pe perna roșie și un fluture pe piciorul zeiței); și, pentru botanică, mineralogie și zoologie, similarele și chiar precedentele ornamente ale lui Mantegna (vezi o exemplificare în studiul meu din documentele Întîlnirii Internaționale din Florența-Veneția-Mantova, septembrie 1961, dedicat Artei, gîndirii și culturii la Mantova, în prima parte a Renașterii în raport cu Toscana și cu regiunea Veneto. *Quattrocento*, deși

cu intermitență, (dar și în afara goticului târziu) este bogat în însemnări din realitate: a se vedea de exemplu uimitoarele desene strinse de Vasarica operă a lui Paolo Uccello, în albumul său și reproduce recent de John Pope-Hennessy, în *Paolo Uccello*, Phaidon Press, p. 170, tav. 40.

Printre studiile cu caracter global despre observație și despre sentimentul naturii din *cinquecento*, trebuie să citez cel puțin pe Hans Hess, *Die Naturanschauung der Renaissance in Italien*, Marburg an der Lahn, 1924; și, pentru un examen mai detaliat, ultimul volum al lui Felix Rosen, *Die Natur in der Kunst. Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1903.

⁴ Despre problema imitației, în Renașterea italiană, vezi printre altele E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, c. VIII, pp. 175—215; F. Ulivi, *L'imitazione nella letteratura del Rinascimento*, Milano, 1958; R. Scrivano, *Il Mannerismo nella letteratura del cinquecento*, Padova, 1959.

Există desigur o problemă paralelă în literatură; la profilul dat de L. Olschky, *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Heidelberg, 1919, trebuie să adăugăm comentariul lui E. Falqui, la *Antologia della Prosa Scientifica italiana del Seicento*, Florența 1943, IX: „termeni împotriva cuvintelor; în aceasta constă diferența esențială între limba poetică și literară, și cea științifică“, și XVII: „Epoca barocă a știut să producă o proză care este negația barocului“. Nu cunosc o discuție adâncită asupra teoriei unei mimesis conciliante, cum afirmă Falqui, „exigențele frumosului prin adevăr“; o infinitate de mărturii în acest sens se găsesc în paginile oamenilor de știință asupra cărora ne vom opri, și care printre altele se referă la pictură ca exemplu suprem de sinceritate.

⁵ Ca bibliografie specială asupra cărții ilustrate italiene, vezi și *Ars Medica per Saecula*, Catalog al Bibliotecii C. E. Rappaport, Roma, 1925 și Lamberto Donati, *Catalogo della Mostra del Libro Illustrato Romano del Cinquecento*, Roma, 1950.

⁶ Despre Dioscoride și despre faima sa care a durat în tot secolul XV, vezi excelentul articol al lui C. Bertelli, în *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II, coll. 127—31. Ilustrațiile sale, după Pliniu, erau executate în *aemulatione naturae*.

Insemnările sanitare (tacuina sanitatis) de origine cel puțin în parte arabă, își au prototipul în *Cod Pal.* 568 al Bibliotecii Naționale din Florența, de la începutul secolului XIV, și compilat probabil în Franța meridională. Există familii diferențiate și o largă reproducere mai ales în Lombardia, sau în regiunea Veneto. Cfr. fișa detaliată cu bibliografie, la p. 35 și urm. a catalogului expoziției *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, aprilie-iunie 1958. Numai în 1530, cu *Herbarum vivae Eicones* ale lui Otto Brunfels, s-a obținut un ierbar copiat în întregime de pe viu. Desenele de plante ale lui Leonardo și Dürer ca și ale multor alți artiști au rămas în stadiul de schițe.

⁷ Pentru reprezentarea de vegetale, de către artiști, în picturi și nu pe cale specializată, vezi Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957.

⁸ Este vorba de gravura din 1515 a lui Dürer (care printre altele era conservată într-o copie în culori în Wunderkammer din Dresda, cfr. *400 Jahre Dresdener Kunstsammlungen*, 1960, p. 36, c. 4) și care se referă la un animal al lui Emanuel I al Portugaliei și arătat și la Marsilia, în 1517: ea derivă totuși dintr-un desen anterior al unui artist portughez; și a fost inclus de Gessner, ținând seama de valoarea sa documentară, în primul volum din *Historia Animalium*. Pentru desenele științifice ale lui Dürer, vezi S. Hillermann, *Dürer's Pflanzen und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, Strassburg, 1910.

⁹ Desenele pe viu de animale ale lui Hans Holbein cel Tânăr, care par independente de picturi, se găsesc în Cabinetul de Stampe din Basel, nr. 1662, 161 și 162. Cfr. catalogul expoziției *Die Malerfamilie Holbein*, Basel, 4 iunie—25 septembrie 1960, fig. 98—99.

¹⁰ Claus Nissen, *Die Naturwissenschaftliche Abbildung*, în „Guten-Jahrbuch“, 1944—5, p. 256.

¹¹ Una din întrebările care așteaptă un răspuns este aceea dacă interesul pentru lumea naturii, mai ales la Florența, ar avea supoziții religioase adică eterodoxe. Voi demonstra, în altă parte, că vila venețiană este strins legată de fuga din oraș, pentru motive chiar și de izolare religioasă; suspiciuni de filo-calvinism sînt îndreptățite pentru unele atitudini ale lui Aldrovandi; pentru Florența, unde era imposibil ca opera lui Palissy să nu fie cunoscută, paginile ilustrului tehnician permit poate o cantitate de confruntări pe planul comportamentului și intereselor speculative.

¹² Citez din *Historiae Animalium, Liber I de quadrupedis viviparis* Zürich, 1551. În *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis et huiusmodi Libri aliquot plerique nunc, primum editi*, Zürich, 1565, J. Kentmann elogiază astfel pe autor: „totuși este drept să ne înveselim de imaginea acestor lucruri, iar dacă cineva nu este emoționat de contemplarea unui astfel de lucru, sigur îi oferă minții sale multă indiferență. Dacă cineva nu este emoționat de imaginea unui astfel de ciclop, acela arată o sălbăcie a minții sale. Lucru asemănător celui Ciclop care se ascunde într-o peșteră, nu privește la cer și nici nu adoră vreo divinitate“.

¹³ Cfr. Thieme-Becker, III, *ad vocem*; și catalogul Expoziției *del Libro illustrato Romano del Cinquecento*, sub îngrijirea lui Lamberto Donati, nr. 66 și 67. Din 1548 în 1553 a executat reproduceri de statui și arhitecturi antice, pentru Lafreri.

¹⁴ Cfr. Renzo U. Montini-Riccardo Averini, *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine*, Roma, 1957, tav. XVII. Despre elefantul Annone reprezentat acolo, vezi, ibidem, appendice, II, pp. 31—2.

¹⁵ Bellori, *Vita di Raffaello*, preambul la *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello*, Roma, 1751, p. XXXVIII; „pentru Giovanni da Udine, discipolul său, care pentru a 266

reda animalele, este unic, a făcut toate animalele pe care Papa Leon le avea, cameleonul, zibetele, maimuțele, papagalii, lei, elefanții și alte animale străine“.

În acest context cultural, trebuie să amintim și frumoasele ornamente cu fructe ale Logiei Psiche din palatul Farnesina.

¹⁶ Scrisoare din 20 mai 1520, publicată de G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, în „Nouva Antologia“, 1874, p. 590. Animalul a fost redat, mai înainte de 1516, de Giovanni Bellini, în Orfeu. Cfr. Fern Rush Shapley, în „Gazette des Beaux-Arts“, 1945, pp. 27—30, și E. Tietze-Conrat ibidem, 1946, pp. 186—190.

¹⁷ Menționează Vasari (ediția Milanesi, VI, p. 455): „mergînd în serviciul ducelui Cosimo, pentru că era un foarte bun pictor în zugrăvirea tuturor animalelor, i-a lucrat Excelenței sale o cameră de lucru plină de păsări de toate felurile și de ierburi rare, pe care le-a pictat apoi în ulei în chip divin“.

Micuța cameră de lucru a fost scoasă din nou în lumină de restaurări, de numai cîteva decenii (cfr. Alfredo Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, p. 128). În același gust reintră și cartoanele pentru tapiseriile medicee, executate tot de Bachiacca.

¹⁸ Schedel prezintă în acest sens o documentație tipică. Parte din biblioteca sa este conservată în *Bayerische Staatsbibliothek* (cfr. „*Inkunabel*“ *Das erste Jahrhundert des deutschen Buches und Bilddruckes*, *Katalog der Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung und der Bayerischen Staatsbibliothek*, München, 1957. Dintre desenele pe care ilustrul umanist le-a colecționat, au fost identificate patru. Cfr. Peter Halm, *Vier Zeichnungen des frühen 15 Jahrhunderts aus dem Besitz von Hartmann Schedel*, în *Festschrift für Friedrich Winkler*, Berlin, 1959, pp. 84—94.

¹⁹ E. Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, Londra, 1957.

²⁰ Despre anatomie, în legătură cu arta Renașterii, cfr. Walter Artelt, *Die anatomische Abbildung in der Renaissance*, în „*Kunstchronik*“, 1954, pp. 137—8; Loris Premuda, *Storia dell'iconografia anatomica*, Milano, 1957.

²¹ José Amador de Los Rios, *Historia y Natural de las Indias*, Madrid, 1851—5. Scriitorul a fost în Italia în 1498—1502, a cunoscut pe Leonardo și pe Mantegna, și îi citează, I, parte, X, p. 36².

²² Pictura Flandrei oh, doamnă, (răspunse fără grabă pictorul, adică Michelangelo) va plăcea, în genere, unui credincios, mai mult decît oricare pictură italiană, care nu-l va face să verse o singură lacrimă, în timp ce una flamandă îl face să verse foarte multe. Aceasta nu pentru vigoarea și bunătatea picturii în sine, ci pentru bunătatea celui credincios. Va plăcea mai degrabă femeilor, mai ales celor mai în vîrstă, și mai tinere, ca și călugărilor și călugărițelor, sau unor cavaleri incapabili să guste adevărata armonie. În Flandra pictorii pictează tocmai pentru a amăgi privirea exterioară, sau fac lucruri care distrează, sau despre care nu se poate spune ceva rău, ca Sfinții și Profeții. Pictura

constă în pinze, arhitecturi, ierburi de câmp, umbre de copaci, riuri, poduri, pe care ei le numesc peisaje, cu multe figuri ici, multe figuri colo; și tot acest spectacol, deși pare frumos unor ochi, în realitate este făcut fără rațiune și fără artă, fără simetrie și fără proporție, fără capacitatea de a alege, și fără curaj, și în sfârșit, fără substanță și fără nerv...."

²³ Vincenzio Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, cc. XII, XIII și XIV (pp. 241—261) ediția sub îngrijirea lui Paola Barocchi, în *Trattati d'Arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1960, volum I.

²⁴ E. Kris, *Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus*, în *Festschrift für Julius Schlosser*, Zürich, 1927, pp. 243—53.

²⁵ Iată epigrama lui Gabriele Ferni, preambul la prima carte din *Aquatilium animalium Historia*, Roma, 1554, de Ippolito Salviani.

„căci o nouă pagină unește numeroși pești / pe care îi crește marea, fluviile și lacurile / și cu această imagine tipărită / sînt date imagini de diferite forme / în care înoată monștri plăsmuiți cu o culoare naturală / și se zbunguie pe hărți delicate animale solzoase, / iar copilul cel vioi zburdă ca în arta lui Apelle / apropiindu-se de o descriere iscusită și de o copie măiestră / pe care le pictează în imagini și un om învățat / și odată cu ele exprimă istețimea minții, moravurile, / fizicul, locul și felul în care sînt prezentate trupurile / ca și pe cei ce privesc picturile înfățișînd răni deschise; / pe toate le găsești în pictură nu în scrieri: / scrierile le citești dar nu le folosești ca pe roade ale picturii.

²⁶ Longhi, împotriva tezei originii venețiene a stilului naturalist al lui Caravaggio, avansată de L. Venturi, susținea raporturile, dealtfel normale, ale pictorului cu ambianța artistică a cîmpiei Padului. Cfr. Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, în „Pinacoteca“, I, 1928—1929, pp. 258—320. Idem, *Veneziana o no la pittura del Caravaggio?* în „La Fiera letteraria“, aprilie 1951, nr. 15.

Discuția este acum depășită, deoarece așa-zisul naturalism caravaglesc a rezultat a fi un fenomen complex, ca toate marile evenimente culturale nefiind prezent în egală măsură în toată producția maestrului. Noi ne limităm să constatăm caracteristica modului său de a reprezenta vegetalele, cu o minuțiozitate care este indiciul unui interes cu totul special, și chiar al unei capacități neobișnuite de lectură de pe viu.

²⁷ *Avvertimenti del dottore Aldrovandi all' Illmo e R. mo Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della Pittura*, în *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, sub îngrijirea lui P. Barocchi, II, Bari, 1961, pp. 514.

²⁸ Acest lucru este confirmat de o scrisoare a lui Aldrovandi către Cardinalul Paleotti, din 3 noiembrie 1581, inedită, dar citată de Lodovico Frati, *I pittori che coadiuvarono Ulisse Aldrovandi*, în „Erudizione e Belle Arti-Miscellanea“, fasc. XI—XII, iunie 1905, pp. 174—6: „Trebuie ca pictorul

înainte de toate să cunoască lucrurile indicate mai sus, fie că acestea sînt însuflăite, fie că sînt vegetale, pentru a le picta în culorile lor veritabile, iar dacă nu le cunoaște, să-i consulte pe cei ce au asemenea cunoștințe, ca să știe felul lor, fie din natură, fie din scrieri. Îmi amintesc memoria bună a lui Lorenzino și Samachino Bolognesi, care erau în vremurile acelea desăvîrșiți, deși cînd trebuiau să picteze vreo plantă sau vreun animal, vreo operă de-a lor, veneau la mine și luau schița sau copia picturilor pe care le făcusem prin intermediul pictorului meu, și le cedam, pentru a se fi exercitat în această artă, mulți ani“.

²⁹ Că acțiunea este cu totul nerealizabilă, este demonstrat de expediția analoagă, îndreptată spre Extremul Orient, organizată de Francesco I, cu participarea savantului Pierre Gilles, a cosmografului André Thevet, a zoologului Pierre Pitou, pentru a aduna, în limitele posibilului, cărți, manuscrise, animale exotice, și alte curiozități. Cfr. G. Loisel, *Histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours*, Paris, 1912, I, p. 268. Poate tocmai această expediție i-a sugerat lui Aldrovandi această idee, încă din 1559 (cfr. M. Carmenati, *Ulisse Aldrovandi e l'America*, Roma, 1906); Filippo II, căruia i se adresase, a dat în schimb lui Francesco Hernandez din Toledo, însărcinarea de a scrie o *Storia Naturale del Messico*, în 15 volume cu 11 volume de tabele, tipărită abia în 1651. Hernandez a putut să dispună în Mexic de o grădină botanică precolumbiană, și de erbare. Culegerea sa de desene a fost distrusă în incendiul Bibliotecii de la Escorial din 1671. Juan de Herrera a executat cîteva gravuri, apoi cîteva acuarele (copie la Institutul din Valencia de Don Juan, 1 mai, 1567), pentru o ediție a lui Dioscuride.

³⁰ Citez de la p. 1 din *Monstruorum Historia*:

„Din această pricină trebuie să afirm deschis că, rătăcind dintr-o curiozitate umană, de unul singur, prin lume, și aflînd între timp de legile naturale, s-a împlinit să aleg drumul către ceva nou; de unde, pînă atunci, eram ținut în loc, de o poftă nestăvilită de a ști, acum mă aflu în admirație către lucrurile necesare și mi se pare un lucru grav să fiu un ignorant. Așadar, noi toți, în prezența unei admirații trecătoare și stîrniți de o poftă care ucide drumul spre cunoaștere și în cele din urmă cu o foame către recrearea lucrurilor noi, murim ascunzîndu-ni-se numeroase atrium-uri ale naturii, decorate cu icoane care sînt atîrnate pe pereți“.

³¹ *Aquatilium Animalium Historiae Liber Primus cum eorundem formis aere excusis*, Roma, apud Hippolytum Salvianum. Conține 99 de subiecte în 84 de tabele, gravate de Niccolò Beatrizet. Salviani s-a servit și de desenele unui oarecare maestru Plinio care se afla în serviciul lui Daniele Barbaro. Peste Alpi, situația era mai bună. Calitatea acestor ilustrații a fost atît de remarcabilă, încît editorul Lafreri s-a gîndit să le adune, independent de text, în volume destinate pictorilor și amatorilor de stampe. (Reiau această informație din foarte reușitul catalog *Libri rari relativi alla Scienza, Tecnica e Medicina*, nr. 47, editat de „Il Polifilo“, fișa 463). Un astfel de album a fost editat în 1593, la Roma,

de Ruffinelli. Gessner s-a dedicat între anii 1551 și 1558 publicării celor 4 volume din *Historiae Animalium*, operă interzisă în Italia, fiind suspectată de erezie.

³² Cîteva date biografice despre Salviani au fost date de G. Marini, *Degli architri pontifici*, Roma, 1784, I, pp. 402—5.

³³ Citez din scrisoarea lui Caro Dati reproducă la p. XXXV din prefața la ediția din 1719.

³⁴ Ibidem, apendice.

³⁵ *Catalogo della mostra del Libro Illustrato romano del Cinquecento*, Roma, 1950, cu prefața lui Lamberto Donati.

³⁶ O biografie detaliată a lui Aldrovandi se află în *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, 1960, col. 118—24, opera lui G. Montalenti. M-am servit, în culegerea de date expuse aici, în afară de introducerile la volumele luate, în parte (colecția întreagă se află în posesia Bibliotecii Corsiniana), de următoarele publicații: G. Fantuzzi, *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi*, Bologna, 1774; *Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi*, studii de E. Baldacci, E. De Toni, L. Frati, A. Ghigi, M. Gortani, F. Morini, A. C. Ridolfi, A. Sorbelli, Bologna, 1907; Ferdinando Rodriguez, *Il Museo Aldrovandiano della Biblioteca Universitaria di Bologna*, în „Archiginnasio“, 1954—5, pp. 207—223.

Neputînd examina în voie corespondența marelui învățat, mă refer numai la următoarele articole: O. Mattioli, *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduca di Toscana e a Francesco Maria II Duca di Urbino*, în „Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino“, 1904, LIV, pp. 355—401; Mario Carmenati, *Francesco Calzolari di Verona e le sue lettere a Ulisse Aldrovandi*, Roma, 1910; L. Frati, *I pittori che coadiuvarono Ulisse Aldrovandi*, în „Erudizione e Belle Arti“, II, n.S. fasc. XI—XII, iunie-iulie, 1905, pp. 174—6.

Materialul grafic care a supraviețuit, este prea puțin elevat, în ceea ce privește calitatea; el prezintă mai multe miini, și a fost studiat de A. Omodeo, M. Bacci, Heikamp etc. Am putut să consult rapid numai *Miscellanea di animali e piante dipinti a colori*, Aula III, B. 54. O reproducere antologică a fost editată sub îngrijirea lui Lepetit, cu o introducere de V. Stefance, *Piante ed animali nell'opera di Ulisse Aldrovandi*, s.a. Cfr. și *Catalogo della Mostra tenutasi nella Biblioteca Universitaria di Bologna in occasione del II Congresso della Società per la Storia delle Scienze Mediche e Naturali*, septembrie, 1922; și *Catalogo dei mss. dell'Aldrovandi* sub îngrijirea lui Lodovico Frati, cu colaborarea lui Alessandro Ghigi și Albano Sornelli, Bologna, 1907.

Ulisse Aldrovandi a fost și un colecționar de opere de artă; în vila din S. Giovanni Paolo, la S. Antonio di Savena, a pus în capelă o icoană pe lemn de Camillo Procaccini (1585), și a cerut să i se decoreze o sală cu 132 de figuri ilustrînd unele peripeții ale lui Ulisse. Vila a fost probabil distrusă; există acum un cartier modern asimilat orașului Bologna.

³⁷ Una din acestea a fost trimisă Ducei Francesco Maria II de Urbino realizată în „miniaturi și în culori“.

³⁸ G. Fantuzzi, *Memorie della vita*, etc. Bologna, 1774, scrisoare a lui B. Maranta din 9 aprilie 1570.

³⁹ Ibidem, passim. Mattioli a avut permisiunea să execute citeva copii de pe plante care nu puteau ajunge până la el, ca Sicomorul; și mai ales, la început, se plinge des de infidelitatea desenului, a pictorului lui Aldrovandi. Despre Mattioli, cfr. Ernst H. F. Meyer, *Geschichte der Botanik*, IV, Königsberg, 1857, pp. 366—378.

⁴⁰ I. A. Buoni, *Del terremoto*, 1572, p. 45.

⁴¹ Pictorul păsărilor, a cărui prezență este individualizabilă în xilografiile Ornitologiei, este acel Gian Triulxi al cărui nume este șters cu furie în autobiografia editată de Frati în *Studi*, op. cit., 1907, p. 26.

⁴² G. Fantuzzi, *Memorie della vita*, etc., Bologna, 1774, p. 78, testament din 16 noiembrie 1603.

⁴³ O. Mattioli, *Le lettere di Ulisse Aldrovandi*, cit.

⁴⁴ *Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi*, studii, op. cit., 1907, pp. 70—72.

⁴⁵ G. Fantuzzi, *Memorie della vita*, etc. Bologna, 1774, p. 78, testament din noiembrie 1603.

⁴⁶ *Avvertimenti del Dottore Aldrovandi all' Ill. mo e R. mo Cardinal Paleotti sopra alcuni capitoli della Pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, sub îngrijirea Paolei Barocchi, II, Bari, 1961, pp. 513—514.

⁴⁷ În prefața celor douăsprezece cărți *Ornithologia hoc est de avibus Historia*, Bologna, 1599, scrie astfel:

„După aceste mari cheltuieli, vin alte griji între care, în primul rând, nu trebuie trecută cu vederea tăcerea pe care pictorul meu, după cum s-a constatat, de față cu mulți nobili și oameni de știință, a afirmat că își vinde multe icoane pe care se temea că nu le va înstrăina în nici un fel, și care de fapt pe mine nu mă emoționează. Unii, așadar, mi-au luat-o înainte, spunând că mai multe plante pe care, fie că le-am găsit în Academia din Bologna unde am lucrat 46 de ani, fie că m-au învățat să lecuiesc unele boli, fie că le-am primit ca pe un dar, m-am hotărât să le fac cunoscute și să demonstrez folosul lor aproape uitat, să fac anume întocmai ca țărânul cu recolta lui în urma secerișului“.

⁴⁸ Din prefața la *De Animalibus insectis*, 7 cărți, Bologna, 1602: *per vineta, agros, paludes, montesque* au fost conduse cercetările, *pictor secum penicillum, amanuenses pugillares, et stylum ferebant: ille si quid caperemus pictu dignum, pingebat, illi quod notatu erat dignum me dictante notabant*.

⁴⁹ Giovanni Neri este de fapt necunoscut: Aldrovandi îl citează pe Francesco Ligozzi, frate al lui Jacopo, Andrea Budino, Pastorino dei Pastorini. Dintre gravori laudă îndeosebi pe Cristoforo Coriolano și pe Cornelius Schwind.

Lorenzo Bennini, florentin, ar fi fost autorul desenelor pentru Ornitologie.

⁵⁰ Despre desenele științifice ale lui Ligozzi, rămâne fundamental studiul lui O. H. Giglioli, *Jacopo Ligozzi, disegnatore e pittore di piante di animali*, „Dedalo“, IV, 1923—4, pp. 554—70. Ligozzi nu a fost în serviciul direct al lui Aldrovandi, ci i-a furnizat acestuia, din Florența, desene, în

genere copii ale acestora executate pentru Francesco I, din care o listă este dată de același crudt bolognez în mss. sale 136 și 143. Nu mi se pare că ar rămâne printre cele care au supraviețuit; dar se va putea ajunge la ele prin gravurile executate. Despre Ligozzi, ca pictor, cfr. Mina Bacci, în „Paragone“, 57, 1954, pp. 51—3.

⁵¹ *Intorno alla vita e alle opere di Ulisse Aldrovandi, Studi* etc., Bologna, 1907, p. 26: „A rămas dr. Aldrovandi acolo două zile, și în prima zi i s-au arătat lucrurile prețioase din vilă, în care s-a oprit trei ore întregi, în prezența Monseniorului (Bolognetti) și a multor medici pe care îi invitase altelea sa; iar pentru toate lucrurile expuse, toți au vrut să aflu părerea lui Aldrovandi, arătându-i-se și picturile de pe viu ale lui Jacopo Ligozzi, cărora nu le lipsește decît duhul; și a fost rugat ca în dimineața următoare să nu plece la Roma, ci să vină la palatul său în care avea toate lucrurile organizate metodic. Nu refuză invitația, și în dimineața următoare, se duse acolo, și timp de cinci ceasuri, văzu toate lucrurile naturale, ca pietre, bijuterii, minerale etc. și multe picturi de pești zugrăviți de pe viu, și în același timp i se dădu dispoziție cavalerului Gaddi să arate toate medaliiile de aur, de argint și de aramă lui Giulio dei Veli din Bologna, foarte priceput în studiul antichității; alături, unde se afla încăperea cu medalii, erau prinse de pereți mai mult de o sută de tablouri de lemn cu păsări pictate de pictorul meu Gian Triulxi (numele este șters) realizate și extrase de noi din exemplarele mele înainte ca Marele Duce să fi angajat pe sign. Giacomo Ligozzi, care este un alt Apelles, cum se poate vedea din cîteva figuri primite din partea A. S. Serenissime, executate de mina nunitului pictor“.

⁵² Marca colecție de desene științifice medicce, acum atribuită în totalitatea lor lui Ligozzi, a fost recent expusă în Cabinetul de Stampe și Desene. Cfr. catalogul expoziției, sub îngrijirea Minei Bacci și a Annei Forlani, Florența, 1961.

⁵³ Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Arcetino*, Venetia, 1547, citez din ediția apărută sub îngrijirea Paolei Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento*, I, Bari, 1960, p. 164.

⁵⁴ *Avvertimenti del dottore Aldrovandi all' Ill-mo e R.mo Cardinal Paleotti, sopra alcuni capitoli della pittura*, scrisoare din 5 ianuarie, 1958, editată de Paola Barocchi, în *Trattati d'Arte del Cinquecento*, II, Bari, 1961, pp. 511—7.

⁵⁵ *De animalibus insectis, Libri septem*, Bologna, 1602, p. 3. Nu sîntem în afara temei, dacă amintim aici, ca precedent, figura albertiană a lui Momo, care se apleacă să observe insectele, precum și minunatul fragment cules de Falgui în a sa *Antologia della Prosa Scientifica Italiana del Seicento*, Florența, 1943, II, p. 441, al lui Bartoli asupra insectelor văzute la microscop, *Della Riconoscenza del Savio*, I, 13: „Mai întîi cu o egală uimire și plăcere, vezi membrele acelea în atîtea și variate feluri combinate, formînd cele mai neobișnuite și bizare invenții de corpuri pe care capriciul uman, în fantezia lui, niciodată și în atîtea feluri nu și le poate 272

încăpui; fiecare totuși cu podoaba lui diferită... Că dacă cu o asemenea plăcere sînt de văzut monștrii, și curiozitatea omului de bună voie se interesează de ei, nu este nevoie să treacă marea și să rătăcească prin deșerturile Libiei, costîndu-l prea multă caznă: fiecare palmă de pămînt este aici o Africă, în care fiecare creatură stranie și nevinovată se cuibărește. Una are numai cap, alta nu are nimic; unele sînt numai pîntec, altele și l-au rotunjit pînă la piept, și, ca pe o povară vulgară, o tirăsc cu ele, și boturile, plîsurile, ghearele le au în cele mai neașteptate înfățișări. Și nu e vorba de un delir provocat de febră, datorită cărei fantezii, ca în vis, să apară în aceste chipuri diforme. Ați văzut descrise de poeți harpiile, hipogrifii, meduzele, furiile, și, sînt gata să spun, și demonii? Printre toate aceste viețuitoare sînt mici animale care, slavă Domnului, sînt concepute cu trupul, nici mare și nici de o formă vizibilă tuturor“.

⁵⁶ Charles Sterling, *La Nature Morte*, 2 ed., Paris, 1950.

⁵⁷ Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, *Imitazione della realtà storica*, (pp. 205—215) și passim (pp. 256—258).

⁵⁸ Alfred Roth, *Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes, Ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst*, Bern-Bümplitz, 1945.

⁵⁹ Despre atelierul cu pietre dure din Florența, bibliografia este redusă, și nu este adusă la zi. Vezi mai ales A. Zobi, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori in pietre dure*, Florența, 1853.

⁶⁰ Nu tratează despre acest aspect al artei pictorului german H. Weitsäcker, *Adam Elsheimer, der Maler von Frankfurt*, 1936, și F. Saxl, *Elsheimer and Italy*, în *Lectures*, Londra, 1957, I, pp. 286—97.

Nu mi-a fost cu puțință să obțin din partea unui specialist identificarea cerului (probabil roman) reprezentat cu o rară minuțiozitate, mai ales în pictura din München, în care chiar și Luna apare cu petele ei, ceea ce adaugă multă excepționalitate, dată fiind data operei, 1609, poate destinată unui amator, interesat în mod special de observațiile stelelor. Cfr. o reproducere, cu o fișă bibliografică, în *Il Seicento Europeo, Catalogo della mostra sotto gli auspici del Congresso d'Europa*, Roma, 1956/7, pp. 96, tav. 5.

⁶¹ Istoria răspîndirii ocheanului este nesigură. La începutul anului 1608 un specialist din Middelburg a obținut brevetul pentru un asemenea instrument. Galileo a avut cunoștință de acest lucru numai în iunie 1609, deci aproape cînd Elsheimer picta tema sa nocturnă. Invenția fusese anticipată de cîteva experiențe; Della Porta vorbește de instrumente optice în 1589. Cfr. V. Ronchi, *Galileo e il cannocchiale*, Udine, 1942.

⁶² Cigoli a fost cel dintîi artist, după cît se pare, care a profitat de descoperirea ocheanului lui Galileo. Aceasta pentru raporturile bine cunoscute ale lui cu Galilei, despre care vorbește în corespondența sa, între 1609 și 1613.

În Capela Paolina din Santa Maria Maggiore, *Fecioara*
273 *neprihănită* și *Apostolii* au fost începute în octombrie 1610

și terminate în noiembrie 1612. La 23 decembrie 1612, Federico Cesi scria de la Roma lui Galileo: „a pictat, sub chipul Sfintei Fecioare, luna, așa cum a fost descoperită, de către Senioria voastră, cu marginea dantelată și cu insulițele sale“.

În 1610 Galileo demonstrase, în *Sidereus Nuncius*, că suprafața lunii este inegală și prezintă cavități și proeminențe ca aceea a terrei.

Correspondența a fost retipărită sub îngrijirea Academiei degli Euteleti din orașul San Miniato, mai 1959, în numărul dedicat lui Lodovico Cigoli cu ocazia celui de al IV-lea Centenar al nașterii, *Macchie di Sole e Pitture, Carteggio L. Cigoli, G. L. Galileo*, cu introducere și note sub îngrijirea Annei Matteoli.

Într-o scrisoare din 16 septembrie 1611, Cigoli informează că și Passignano începuse să observe petele din soare.

Erwin Panofsky reproduce în *Galileo as critic of the arts*, Haga, 1954, la fig. 2, detaliul frescei lui Cigoli și la fig. 3, desenul lunii din *Sidereus Nuncius* de Galileo Galilei, din manuscrisul păstrat la biblioteca Națională din Florența (cfr. în text, pp. 4—6). O somptuoasă publicație cred că este prima de acest fel, dedicată unor reliefuri astronomice obținute cu noile instrumente este *Rosa Ursina sive Sol ex admirando facularum et macularum suarum phaenomeno varius* a lui Cristoforo Scheiner dedicată lui Paolo Giordano II Orsini (Bracciano, 1623—30).

⁶³ Microscopul a fost inventat între 1590 și 1600 de Hanz și Zacharias Janssen, dar utilizat numai în secolul XVII. Galileo Galilei a trimis un exemplar, fabricat de el, principelui Federico Cesi, întemeietor al Academiei Dei Lincei. Și prima publicație în care se vede reproducă o observație la microscop este în mod precis *Apiarum* a lui Federico Cesi Roma, 1625, pe coperta căreia este albina pe care o reproducem în text. Desenul a fost schițat de Francesco Stelluti și gravat cu evidente emendamente grafice de M. Greuter, care era un renumit cartograf.

⁶⁴ De către Cavalerul d'Arpino, tânărul Caravaggio ar fi fost „obișnuit să picteze flori și fructe, atât de bine prelucrate, încât au putut fi apoi privite cu admirația și plăcerea care și azi ne încântă“. G. P. Bellori, *Le Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1672, p. 202.

⁶⁵ La lumina noilor documente și a unei mai serioase interpretări ale datelor cronologice și stilistice, scurtă sedere, și nu numai o simplă trecere, la Florența (sau la Bologna) a maestrului lombard, nu este o ipoteză lipsită de temei. Mancini, în plus, afirmă că el a sosit la Roma numai la vârsta de douăzeci de ani, adică spre anul 1593. Dar desigur indicația este generică, și nu absolut sigură. Cîteva luni, la Florența, un contact cu Ligozzi, sînt suficiente pentru a explica profunda siguranță a imitației științifice a lui Caravaggio. Trebuie să reținem că Balione, citind pe *Bacchus*, acum la Uffizi, subliniază că în el sînt „cîteva ciorchini de struguri diferiți, făcuți cu mare pricepere“.

Florența era apoi în măsură să furnizeze (mai ales prin Ligozzi, care era venețian) sugestii prețioase, dar mai mult prin colecțiile sale foarte bogate, decât prin arta contemporană. Din confruntările propuse de Hugo Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Berna, 1958, vedem de exemplu că el a trebuit să-i studieze pe Michelangelo, pe Tițian tânăr, pe manieristi etc.

Despre toată problema, vezi pentru aspectul documentar și bibliografic atenta contribuție oferită de L. Salerno, la notele 877 și urm., în comentariul la *Considerazioni sulla Pittura* de Giulio Mancini, în seria „Fonti e documenti Inediti per la storia dell'Arte”, publicate de Academia Națională Dei Lincei, Roma, 1956—57 (volumul II).

X. DE LA „COMIC” LA „GEN”.

¹ Despre acțiunea milenară a reprezentărilor vieții cotidiene, o foarte cuprinzătoare panoramă de ansamblu este dată de articolul mai multor autori, *Genere e profane figurezioni*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, V, 1958, coll. 652—679. Pentru occident, situația mai adusă la zi este oferită de introducerea lui Gordon Bailey Washburn, la catalogul *Pictures of everyday Life, Genre Painting in Europe, 1500—1900*, Carnegie Institute, octombrie—decembrie 1954. Tema ar merita o cercetare foarte aprofundată, cel puțin asupra tipului de sondaj de arhivă realizat, pentru colecțiile din Paris, de către G. Wildenstein, *Le goût pour la peinture dans la bourgeoisie parisienne autour de 1700*, ibidem, septembrie 1956, pp. 113—94.

Comicul figurativ, poate în afara articolului *Comico e Profane figurezioni*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, a fost studiat numai sub aspectul caricaturii și grotescului. Foarte bun este totuși chiar și din punct de vedere al amplificării problemei, volumul lui Erwin Gradmann, *Phantastik und Komik*, Berna, 1957, care cuprinde printre altele un magnific capitol asupra opoziției dintre clasicism și fantastic (pp. 15—25).

² J. Adhémar, *French Sixteenth Genre Painting*, în „Journal of the Warburg Institute”, 1945, pp. 191—95.

³ Leon Battista Alberti, *Della Pittura*, ediție Janitschek, Wien, 1877, p. 105 și 109, citat de Rensselaer W. Lee.

⁴ Félibien, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de la sculpture*, Paris, 1669, culesc în volumul *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Treux, 1725, p. 310.

⁵ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, în „Art Bulletin”, XXII, 4, decembrie 1940, p. 213 și nota 78.

⁶ Natural, această ierarhie a fost dezvoltată mai ales în Evul Mediu iar Umanismului i-a ajuns deja schematizată. În plus, diviziunea în clase de subiecte, a putut veni nu numai de la filosofi dar și de la mult cititul Cicero (Orator, XXXI, 71): „Același stil și aceleași gânduri nu trebuie folosite pentru a reda orice condiție de viață, de clasă, poziție,

vîrstă, și o astfel de diviziune trebuie privită în funcție de loc, timp și auditoriu“. O frumoasă reprezentare grafică a conceptului se află în ediția din Valenza, 1512, din *De Ascensu* a lui Raimondo Lullo.

⁷ A. Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Geneva, 1954. Vezi și problema imaginilor grotești.

⁸ Despre comic, în lumea greacă, și despre originea conceptului, vezi A. Plebe, *La nascita del comico, nella vita e nell'arte degli antichi greci*, Bari, 1956; Id. *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino, 1952. Referirile pe care le voi face, de-a lungul capitolului, la teoria teatrală sint, se înțelege, bazate pe capitolul relativ la teatrul giullaresco și universitar din Evul mediu, în *Storia del Teatro Italiano dal Medioevo al Barocco*, scrisă de subsemnatul pentru Editorul Vallardi, în curs de apariție.

⁹ Despre arta profană, este fundamentală R. Van Marle, *Iconographie de l'Art Profane*, Haga, 1931; Paolo D'Ancona, *L'Uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del Medioevo*, Florența, 1923. Remarcabil, din p.d.v. ilustrativ, volumul cu texte de G. Volpe, A. Della Corte, L. Volpicelli, A. Pazini, *La vita italiana nella miniatura*, Roma, 1960; mult mai reduse sînt măturile date de cartea ilustrată cu stampe.

¹⁰ Vezi excelențele reproduceri în W. F. Volbach și M. Hirmer, *Arte Paleocristiana*, Florența, 1958, tav. 118—253.

¹¹ Cfr. M. Gorce, *La lutte „contra gentiles“ à Paris. IV Le Roman de la Rose de Jean de Meun et son caractère universitaire*, „Bibliothèque Thomiste“, XIII, pp. 241—3 (Mélanges Mandonnet, I); Gérard Paré, *Les Idées et les Lettres au XIII^e siècle — Le Roman de la Rose*, Montréal, 1947 (după acest autor, romanul Trandafirului ar fi strîns legat de învățămîntul aristotelic de la Facultatea de Arte din Paris, și ar cuprinde teze ca aceea că proprietatea s-a născut din perversiunea omenirii, adică din lăcomie; că iubirea trebuie să fie liberă conform naturii și că politețea trebuie să ajute natura).

¹² La Adamiți, ca la alți eretici tirziu-medievali, componența erotică a fost de multe ori predominantă.

¹³ Citat de E. Fuchs, *Die Frau in der Karikatur*, München, 1906, p. 69.

¹⁴ Mă servesc de eleganta traducere italiană a lui Gastone Bosio, Roma, 1927.

¹⁵ Ibidem, pp. 23—24.

¹⁶ Ibidem, pp. 25—26.

¹⁷ Aceasta s-a întîmplat la Roma, în Coloseu, la Arles, la Padova, Verona (cfr. T. Lenotti, *Les Arènes de Vérone*, 1955 etc.).

¹⁸ Despre Cena Cypriani există o lungă expunere în De Bartholomaeis. *Origini della Poesia Drammatica Italiana*, Torino, 1952, pp. 151—192. Jocul de asociații burlești, care va fi preferențial în pictura lui Arcimboldo, există și în horoscopul lui Trimalcione.

¹⁹ G. Arnaldi, *Giovanni Immonide e la cultura a Roma al tempo di Giovanni VIII*, în „Bolletino dell'Istituto Storico Italiano“, 1956, pp. 43—44.

²⁰ Rosvita, ed. cit., pp. 2—4.

²¹ Lipsește, după cît știu, o operă definitivă asupra acestui argument. Totuși se pot consulta datele culese de M. A. Allardyce Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles, Studies in Popular Theatre*, London, Bombay, 1931; prin opoziție față de biserică, vezi lungul capitol (X) al lui Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte, Storia e testo*, IV, Florența, 1958, pp. 325—469.

²² Cfr. Capitolul III, nr. 31.

²³ Mă refer la faimoasele versete despre „vița de vie” cultivată și apoi abandonată, pe care tradiția o vrea legată de un episod amoros relativ la Pier delle Vigne, rival în iubire chiar împăratului. Este tocmai situația lui Milo a lui Mathieu de Vendôme din 1160/70, unde părăsirea patului conjugal este justificată prin prezența urmelor de leu. Totuși ar putea fi de folos, ca izvor comun, povestirea arabă a lui Sendabar. Pentru Milo și izvoarele lui, cfr. Gustave Cohen, *La Comédie Latine en France, au XI^e siècle*, I, Paris, 1931, pp. 155—77.

²⁴ E. Levi, *Francesco di Vannozzo e la lirica nelle corti lombarde durante la seconda metà del secolo XIV*, Florența, 1908, pp. 360 și urm. Despre *giullari* vezi și Helen Waddel, *The Wandering Scholars*, Garden City, N. Y., 1955; și passim De Bruyne, citat, la exemplul I, p. 179; II, p. 28.

²⁵ Andrea Cappellano, *Trattato d'amore*, citez din ediția din Roma, 1947.

²⁶ O fundamentală expunere asupra problemei comicului se află în T. Marvin Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, III, 1950.

Am cules unele mărturii pentru neîncrederea față de realism în *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1961, p. 30, nota 8.

²⁷ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age*, Paris, 1908, p. 533, fig. 251. Citează, în legătură cu aceasta, o reprezentare a stranelor din Saint-Martin-aux-Bois, (Oise), din secolele XV—XVI.

²⁸ În capitolul IV și VI din Regola, comentat de E. R. Curtius, *La littérature Européenne et le Moyen Age Latin*, trad. de J. Brejoux, Paris, 1956, pp. 519 și urm.

²⁹ Ibidem, p. 520. Trebuie amintit, după cum arată Gustave Cohen, *La comédie latine en France au XII^e siècle*, Paris, 1931, p. IX, că definirea recitării mimice, dată de același Giovanni di Salisburgo, este foarte precisă (cfr. p. IX din Introducere). Pentru raportul între școala din Chartres (Giovanni a fost episcop în acel oraș începînd din 1176) și artele figurative, vezi capitolul corespunzător la pp. 139—156 din Rosario Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, 1961.

Natural, acceptarea risului coincide cu o parțială reacceptare a lui Epicur, Cfr. De Bruyne, *Études d'Esthétique Médiévale*, II, Bruges, 1946, p. 162 și passim: „Qui cognoscit Deum esse in se, lugere non debet, sed ridere.

³⁰ Raportul între anecdotă, *exemplum*, *mimesis*, caracterizare și teoria comicului, elaborată în epoca romanică, este neîndoios. O bună exemplificare, în culori, a evoluției picturii benedictine, se află în A. Majuri, L. Venturi, *La pittura in*

Italia dalle Origini al Secolo XIII, Skira, Geneva, 1959. Paralelele literare au fost viu arătate de Curtius, citat, pp. 523—8. „*Le comique dans l'hagiographie*“, dar numai pentru evul mediu timpuriu, unde sînt mai puțin importante.

³¹ Este teza expusă în *Decamerone*, unde ea capătă, conform ideilor timpului, o inflexie higienico-medicală; risul împotriva ciumei.

³² A trebuit să intervină, într-adevăr, la Padova, o schimbare de program, datorită căruia numărul fazelor registrului cel mai înalt, a apărut superior necesităților povestirii, foarte concentrate și iuți, în schimb, în jos.

Cfr. E. Arslan, *A conferma di una ipotesi dimenticata*, „Popolo Veneto“, 6 iunie, 1923; E. Battisti, *Giotto*, Geneva, 1960, pp. 77—113.

³³ Importanța comediei umaniste poate fi constatată și din cantitatea textelor, cfr. Leicester Bradner, *The Latin Drama of the Renaissance, 1340—1640*, cu un apendice al operelor tipărite înainte de 1650, în „*Studies in the Renaissance*“, IV, 1957, pp. 31—70. Asupra comediilor italiene, un rezumat foarte îngrijit este dat de Sanesi, *La Commedia I* (Generi Letterari Vallardi). Despre Frulovisio, care este unicul caz de autor al mai multor drame, vezi ediția operelor, cu introducere, de C. W. Previté-Orton, Canterbury, 1932; R. Sabbadini, *Tito Livio Frulovisio umanista del secolo XV*, în „*Giornale Storico della Letteratura italiana*“, CIII, 1934, pp. 55—81; Roberto Weiss, *Humphrey, Duke of Gloucester and Tito Livio Frulovisi*, în „*Miscellanea in onore di F. Saxl*.“ London, 1957, pp. 218—27.

Nimeni nu a subliniat pînă acum importanța spectacolelor publice venețiene, interpretate de profesioniști, pe o muzică scrisă special. Trebuie amintit totuși că un teatru fix, dar dedicat sacrelor reprezentații, a fost construit în 1402 la Paris, în Hôpital de la Trinité.

³⁴ Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, 1950, capitolul V, *La concezione del carattere comico*.

³⁵ Obiceiul a durat mult timp. Giraldi în *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*, citez din ediția milaneză din 1864, p. 58, scrie. „Si în vremea noastră am cunoscut predicatori care în amvon au avut colegi care prin măsura notelor cîntului le-au dat posibilitatea să ridice sau să coboare glasul pentru a desfăta auditoriul; lucrul acesta a reușit foarte mult, cînd au însoțit totul cu alte virtuți necesare bunilor predicatori, care fiindcă sînt multe și diferite, sînt puse de puțin în acțiune, încît li se pare unora din predicatorii noștri de azi care umplînd biserica de strigăte și folosind gesturile și mișcărilor unor șarlatani, că săvîrșesc totul.

³⁶ Pentru vastitatea preocupărilor teatrale ale lui Cicero, cfr. articolul despre el în volumul III din *Enciclopedia dello Spettacolo*, coll. 738—739.

³⁷ Faptul a fost subliniat de W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle, 1893, I volum. Încă în 1469—74 Terentiu este pus de sculptorul Syrlin printre filosofi, lângă 278

Ptolemeu, Cicero și Pitagora, în ciulul sculpturilor pentru stranele Catedralei din Ulm.

³⁸ Quintilian, VI, 2.

³⁹ Ibidem. In *cinquecento* Petrus Marsus, comentind pe Terențiu (1503) declară cu o frază care modificată numai puțin, ar putea servi pentru a explica pictura de gen flamandă și olandeză: „comedia se servește de acele emoții care sînt ușor reductibile la o stare intermediară, numită forță de caracter. Nu este o virtute purificatoare, ci numai o treaptă pe drumul acela; pentru că, printr-o lungă obișnuință, pune dorințele omenești în ordine, în așa fel încît ele să poată trezi virtutea eroică“.

⁴⁰ Lipsește, încă, despre astrologie o viziune de ansamblu, mai ales în ceea ce privește Renașterea. Dar vezi, pentru arte, ampla bibliografie la articolul *Astronomia e Astrologia*, din *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, coll. 101—148.

⁴¹ Fundamentale, în acest sens, sînt studiile lui E. Garin, în *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954, și recent, *Le „elezioni“ e il problema dell'astrologia*, în „Umanesimo ed Esoterismo, Atti del V Congresso Internazionale di Studi Umanistici“, Oberhofen, 1960, pp. 17—37.

⁴² S-a întîmplat prin intermediul Islamului, cum s-a arătat într-un fundamental eseu al lui F. Saxl, *Beiträge zu einer Geschichte der Planeten-derstellungen im Orient und Okzident*, în „Der Islam“, III, 1912, pp. 151 și urm.

⁴³ A. Warburg, *Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der Heidnischen Antike*, II, Leipzig, 1932, pp. 487—558 (*Heidnische Weissagung in Wert und Bild zu Luthers Zeiten*).

⁴⁴ Despre temă, este esențial volumul lui E. Panofsky-E. Syxl, *Dürers Melancholie*, Leipzig, 1923. Caracterizări ale unor artiști din *cinquecento*, drept „saturnini“ au fost propuse, conform lui Vasari, de Loughi, mai ales în articolul *Ricordo dei Manieristi*, în „L'Approdo“, II, 1, ianuarie—martie, 1953, pp. 55/9; alte citate sînt acum culese de Briganti, *La Maniera italiana*, Editori Riuniti, 1961.

⁴⁵ Este concluzia la care ajung Panofsky și Saxl, la cele afirmate de Aristotel: *Omnes enim viros in qua vis facultate praestantes melancholicos extetisse*.

⁴⁶ Marsilio Ficino, în prima sa carte *Vita Sacra, sive de cura valetudinis eorum qui incumbant studio literarum*, dedică un capitol, al IV-lea, problemei: *quot sint causae quibus literati melancholici sint, vel fiant*.

⁴⁷ M. Praz, *Motivi e figure*, Torino, 1945, p. 154.

⁴⁸ Federico Zuccari, *L'idea dei Pittori, Scultori e Architetti*, Torino, 1607, cartea I, capitolul XI, pp. 25—26. Citez din volumul reeditat sub îngrijirea lui Detlef Heikamp, Florența, 1961.

⁴⁹ Mă refer mai ales la *Ideea templului picturii*.

⁵⁰ Robert Klein, *La forme et l'Intelligible*, în „Umanesimo e Simbolismo, Atti de IV Congresso Internazionale di studi umanistici“, Venezia, 1958, pp. 103—121. Din partea lui Klein se așteaptă ediția critică a operelor critice a lui Lomazzo.

⁵¹ Lomazzo, *Idea del tempio*, cit., p. 187 din volumul reeditat din Roma, 1947.

⁵² Ibidem, p. 187.

⁵³ Ibidem, p. 187—8.

⁵⁴ Nu cunosc o tentativă generală de lectură a lor, conform acestei chei; cfr. totuși Hermann, Fillitz, *Die Insignien und Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches*, Viena, 1954.

⁵⁵ Cea mai recentă ilustrare a ciclului este aceea a lui Paolo D'Ancona, *I Mesi di Schifanoia in Ferrara*, Milano, 1954, o carte de artă în care pentru prima oară, cel puțin în Italia, problema generală (aceea a subiectului) a precedat distincția miinilor executorilor.

Un realism chiar mai îndrăzneț există într-o serie de scene astrologice ale Muzeului din Padova, interpretate de Guy de Tervarent, *De la méthode iconologique*, în „Mémoires de l'Académie Royale de Belgique“ XII, 4, 1961, pp. 15. Ele reies a fi copiate, cu modificări ușoare, din gravurile astrologice ale lui Hans Sebald Beham din 1530.

⁵⁶ Despre lucrările lunilor, pină în secolul al XII-lea, cfr. J. Carson Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art*, Princeton, 1938; O. Pächt, *Early Italian Nature Studies and the early Calendar Landscape*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, XIII, 1950, pp. 13—47.

⁵⁷ Un grafit, într-adevăr, din 16 aprilie 1407, în localurile situate în față, constituie termenul lor *ante quem*. Sala pictată în frescă, poate de un Venceslao, boem, făcea parte din rezidența privată a episcopului Georg von Liechtenstein. Cfr. Nicolò Rasmus, *Note sui rapporti fra Verona e l'Alto Adige nella pittura del tardo trecento*, în „Cultura Atesina“ VI, 1952, pp. 57—82 și *Gli offreschi di Torre Aquila a Trento*, ib. Rovereto 1962. Datores prietenului Rasmus ulterioare precizări asupra ambientării istorice și sociale a ciclului.

⁵⁸ Despre *Breviarium Grimani*, care constituie acum un fapt de supraviețuire, în cadrul culturii renașterii, și un fenomen exotic, există o ediție monumentală sub îngrijirea lui G. Coggiola, S. Morpurgo, S. De Vries, Leiden, 1910.

⁵⁹ Despre anatomie și despre artiști, vezi Loris Premuda, *Storia dell'anatomia anatomica*, Milano, 1957; diferitele studii ale lui Arteld și compendiul general dat de mine în *Human Figure*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, ediție engleză.

⁶⁰ Printre altele, în *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*, 1755.

⁶¹ Prezența nudului, ca factor relevant, a fost subliniată de mulți istorici ai Evului mediu, ca Huizinga, *Autunno del medio evo*, citez din traducerea italiană, Florența, 1944, mai ales pp. 429 și urm. Știrile cele mai sistematice, în raport cu artele, sînt totuși de căutat în volumul învechit al lui E. Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, München, fără dată. Multe informații se pot lua din folclor, așa după cum am și făcut. În ceea ce privește limitele pudorii, rămîne aproape imposibil de aflat care era comportarea în vremurile mai vechi, chiar dacă de ele ne despart cîteva generații. Nuditatea feminină a fost favorizată de prohibiția religioasă a folosirii pantalonilor și chiloților (scrupulul de a folosi aceste din urmă obiecte era încă foarte puternic la sfîr-

șitul secolului XIX, cum arată o serie de scrisori trimise jurnalelor de modă), a căror adopțiune, în teatru, a fost ulterioară folosirii fustelor scurte și săriturii în sus. Dealtfel, un scandal asemănător, în *cinquecento*, a fost cauzat de introducerea cămășii de noapte. Istoria îmbrăcămînții arată că lenjeria feminină devine frecventă, dar în mod foarte intermitent, numai în secolul nostru.

⁶² Reprezentările de femei care se scaldă sînt o temă tipic obscenă; femeilor celor mai frumoase li se ofereau bani pentru ca să se expună cît mai des în fața publicului, făcînd baie, cfr. P. Négrier, *Les bains à travers les âges*, 1925. În Anglia, *stew*, baie, este sinonim cu bordelul. Ne putem gîndi, dealtfel, la băile ruse și finlandeze, pentru a constata că nuditatea și promiscuitatea nu aveau în mod necesar o semnificație erotică.

⁶³ Amuzanta știre este luată din Lewis Mumford, în *La cultura delle città*, Milano, 1954, p. 38.

Latura obscenă a dansului (ca și a teatrului) explică indirect motivul condamnării sale religioase și juridice, fie în lumea catolică, fie în aceea, de multe ori mai severă, protestantă. Cfr. H. P. Clive, *The Calvinist and the question of Dancing in the 16th Century*, în „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance“, XXIII, 1961, pp. 296—323.

⁶⁴ Se cunosc pentru țările din nord mai multe dispoziții care interzic femeilor să danseze complet goale. Nu altfel s-a putut întîmpla în Italia, unde sînt foarte puțin studiate aceste izvoare. Vezi totuși *Santa Croce dei villani*, cuprinsă în rarul opuscul *De villano non te fidare, con molte altre cose novamente aiunti*, probabil de origine veroneză-padovană din prima parte a cinquecentoului:

unul pe altul se acuză a fi încornorați/crezîndu-se că fiecare ar avea copii / și totuși toți sînt bastarzi / și asta fiindcă seara tîrziu / pe cîmpuri și prin păduri / femeile lor sînt cinstite / / și încep să danseze / se prind de mîină / sărînd în sus se lovesc / în spate cu piciorul / dansînd în neștire / de mîină, cumetrele / și spate în spate / cumetrele sînt numai ochi / pîrîndu-le un joc neîntrecut / în jurul focului/răspîndite / pe cîmpuri și în păduri etc.

⁶⁵ Aici au fost reprezentate pentru prima oară firele de păr ale pubisului, de către pictorii Van Eyck.

⁶⁶ Surprinzătoarea știre este dată, cu o amplă documentare, de Iwan Bloch, *Die Prostitution*, Berlin, 1912, pp. 737 urm. În Italia, numeroase localități numite Colombara, Colombaro, S. Colombano etc. în nord; Palombara și altele, la sud, par a corespunde aceluiași exigențe de situație topografică. O cercetare urbanistică despre nucleul originar al acestor centre ar putea conduce la identificarea unui plan regulat, poate comun. Preocuparea de a crea bordele raționale este, cum se știe, prezentă și la Leonardo da Vinci și cfr. E. Solmi, *Scritti vinciiani*, pp. 45—5. Bordelul medieval probabil derivă de la acele *propinae* romane; cfr. Tönnies Kleberg, *Hôtels, Restaurants et cabarets dans l'antiquité*

romaine, *Études historiques et philologiques*, Upsala, 1957 (Biblioteca Ekmaniana).

⁶⁷ Seria pare considerabilă, și sînt vestite exemplele lui Carpaccio, Palma, însuși Tițian. Lipsește totuși un studiu care să încerce să le identifice măcar în baza îmbrăcămînții (una dintre particularități ar putea fi sinii goi, conform unei legi care impunea curtezanelor să rămînă astfel prezente la ferestre, pentru a îndepărta pe tineri de la sodomie).

Se cunoaște, dealtfel poziția de prim plan asumată de cîteva curtezane în viața culturală venețiană din *cinquecento*.

⁶⁸ Expun cu mare prudență această ipoteză; ciclul ar putea chiar să se refere numai la o cameră nupțială; funcția sa, în orice caz, nu se schimbă. Despre fresce lipsește, din cîte știu, o literatură recentă. Cfr. în orice caz, Van Marle, II, 505, și P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, pp. 515, care le situează la începutul secolului XIV.

⁶⁹ Pentru o documentație iconografică, vezi articolul corespunzător în *Reallexikon für Deutsche Kunstgeschichte*, la *Badezimmer*.

⁷⁰ Campori, *Tiziano e gli Estensi*, în „Nuova Antologia“, IX, 1874, noiembrie, pp. 585—6: „cît despre camera de baie pe care Luminăția Voastră mi-a comandat-o, nu am uitat, ba chiar lucrez pentru ea în fiecare zi“.

⁷¹ Citez din traducerea lui O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli*, Napoli, 1958, pp. 15—16.

Același Facio descrie o femeie în baia plină de aburi, a lui Roger van der Weyden. Jan van Eyck a fost probabil inventatorul temei pe la 1430—40. Tabloul s-a pierdut, dar a rămas reproducerea, în mic, a unei femei gcale care se spală într-un lighean în fața oglinzii, în preajma căreia se află o servitoare cu o cană în mînă, într-o cameră foarte asemănătoare aceleia din portretul dublu al soților Arnolfini, inclusă într-o reprezentare picturală din colecția aflată în Anvers, din 1628 de către Wilhelm van Hacht. Cfr. L. Baldass, *Jan van Eyck*, Londra, 1952, p. 85, figurile 79—80. Cea mai reușită capodoperă, care ne-a parvenit, legată de această temă, este decorația fragmentară în frescă a lui Altdorfer, din camera de baie a palatului episcopal din Regensburg: cfr. O. Benesch, *Altdorfers Badstubenfresken und das Wiener Lothbild*, în „Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen“, 1930, și monografiile asupra maestrului, de Baldass și Benesch.

Din nefericire s-au pierdut, în afară de reprezentările unor „îndrăznețe nuduri feminine“ din lunetele de la intrare, frescele lui Romanino care decorează camerele de baie, calde și reci, din Castelul del Buon Consiglio, din Trento (cfr. G. Girola, *Il Castello del Buonconsiglio e il Museo Nazionale di Trento*, Roma, 1934).

Prezența unei iconografii, pentru a spune astfel, impuse, este confirmată de vechi inventare, alături de subiectele mitologice (prin însuși caracterul lor, bazat pe nud), în care aflăm înșirate, în camerele de baie „o mare pictură cu o femeie goală, pe pînză, un mare tablou pictat, cu un om

și o femeie goală, pe pînă, un mic tablou pictat pe lemn, cu o femeie goală și un bătrîn ținînd o nuia în mînă, în timp ce studiază și profesază“ (probabil Socrate în Gimnaziu). Cfr. P. Négrier, *Les Bains à travers les âges*, Paris, 1925, p. 134. Alte știri despre mobilă și decorație a camerelor de baie din renaștere sînt date de dr. Cabanès, *Moeurs intimes du passé*, Paris, f. d., p. 232.

Contrareforma nu a fost, poate, o epocă de obscuritate culturală, ci mai de grabă de accentuată murdărie, deoarece a decretat nu numai suprimarea băilor publice, ci și interzicerea, chiar în casele particulare a atingerii apei. O fabrică de șampon și-ar putea găsi eroina sa publicitară în tinăra condamnată la arderea pe rug pe timpul lui Filip II pentru că și-a spălat părul. Călătorii prin India subliniază, cu surprindere, faptul că amantele lor ocazionale se spălau după raportul sexual. Moda băilor, iluministă, a fost deci învingerea unui tabu religios.

⁷² Foarte frumosul ciclu, atribuit, încă din timpul descoperirii sale, lui Pollaiuolo, este relativ puțin studiat, chiar dacă a fost răspîndit printr-o frumoasă reproducere în culori. A fost descoperit în 1807 și adus la cunoștința publicului de Mary Logan Berenson, *Découverte d'une fresque de Pollaiuolo*, în „Cronique des Arts“, 1897, p. 343. J. Shapley, în „Art Bulletin“, II, 1919, p. 75, și Van Marle, XI, 339, consideră, dar fără a aduce dovezi decisive, că este activă o influență a picturii de pe vasele antice. Vila a intrat în proprietatea lui Jacopo și Giovanni Lanfredini în 1464, pe care au cumpărat-o de la Lamberteschi. Giovanni Lanfredini a fost prietenul lui Lorenzo il Magnifico, și al lui Pollaiuolo, pe care l-a găzduit la Roma. Cfr. Sergio Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Milano, 1948, fișă pe tav. 62—7; și A. Sabatini, *Antonio e Piero Pollaiuolo*, Florența, 1944, pp. 32—34 și 78—79; care îl datează la anul 1471 c.

⁷³ Despre soba pentru baia caldă a lui Bibbiena, din 1516, care cuprinde scene mitologice dedicate nașterii zeiței Venus, zeiței pe delfin, iubirilor lui Adonis, ale lui Pan, ale lui Vulcan etc. cfr. Hermann Dollmayr, *Lo stanzino da bagno del Cardinal Bibbiena*, în „Archivio Storico dell'Arte“, III, 1890, pp. 272—80; și K. E. Hasse, *Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena*, în „Zeitschrift für bild. Kunst“, N.S. VI, 1895, pp. 137—41. Studiul lui Dollmayr rămîne exemplar, din p.d.v. iconografic.

⁷⁴ Camera de baie din Palazzo del Te, constituie un pavilion aparte, poate printr-o influență arabă. Prezintă decorații cu cochilii și reprezentări mitologice. În loggia care o precede sînt scene de țărani care dorm sau lucrează, în legătură cu care nu este de exclus o referire astrologică.

Cfr. acum Ercolano Marani și Chiara Perina, *Le Arti dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI*, în „Mantova, la storia, le lettere, le arti“ Mantova, 1961, cu bibliografie, pp. 448—9, și F. Hartl, *Giulio Romano*, New Haven, 1958, pp. 142—45.

⁷⁵ Georg Weise, *Die Geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle-Saale, 1939. În plus, pentru

cultura în genere, Edgar de Bruyne, *Etudes d'Esthétique Médiévale*, II, Bruges, 1946, capitol IV, paragraf 3, *La Beauté Féminine*. Cît despre costumație, acest proces poate fi exemplificat cu Sărbătoarea celor XII Marii în tot atâtea locuri din Veneția „împodobite atît de bogat și de frumos încît constituie o minune să le vezi: au fiecare o cunună de aur pe cap și pietre prețioase și sînt îmbrăcate cu o pinză aurită, acoperite cu muște de aur și pietre prețioase și perle fără număr. Femeile și fetele tinere stau în jur foarte bogat îmbrăcate, iar bărbații oferă prietenilor lor bomboane și vin din abundență”; *Cronaca Veneta* a lui Canale, *Dalle origini della città sino all'anno 1275*, în „Archivio Storico Italiano”, VIII, 1845, CCXLV.

⁷⁶ Acest lucru a permis primilor cercetători, ca D'Ancona, să organizeze materialul iconografic după unele cicluri sistematice. Foarte important, din acest punct de vedere, nu numai ca măturie de îmbrăcăminte, ci ca o conștientă intenție de documentare, este ciclul dedicat căsătoriei la țărani, de Peter Breughel cel Bătrîn, din care fac parte celebrul *Prinz de nuntă*, de la Muzeul din Viena, *Cortegiul Nupțial*, care îmi este cunoscut dintr-o copie de la Muzeul Calvet din Avignon; pictură în care personajele sînt aceleași și evident trebuia să preceadă pe cea din Viena; și *Dansul nupțial succesiv prințului*, cunoscut din două copii sau replici de la Dublin, Stockholm, Philadelphia (cfr. pentru aceasta din urmă Thomas Bodkin, *The Peasant Wedding*, în „Burlington Magazine”, 1930, LVI, pp. 99—105; M. Delacre, *Breughel and not Breughel* ibidem, 1936, LXIX, pp. 99—111; și în genere L. Baldass, *Les Arts Plastiques*, 1948, pp. 471—84).

⁷⁷ Despre broderie, vezi marele repertoriu al lui Louis De Farcy, *La broderie du XI-eme siècle jusqu'à nos jours*, Anvers, 1890. Tapiseriile au avut, într-adevăr, o mare funcție decorativă parietală și natural o largă întrebuințare în camera de dormit sau în alcov, influențînd probabil cu subiectele lor decorația cu fresce, care de fapt le-a și substituit, (Cfr. R. van Marle, *L'iconographie de la décoration profane des demeurs princîères en France et en Italie aux XIV et XV* în „Gazette des Beaux-Arts”, 1926, II, pp. 163—182, 249—274). Nu cunosc un studiu iconografic despre tipuri și despre răspîndirea lor. Cfr. oricum ampla bibliografie generală dată de M. Ferrero Viale, la articolul *Arazzo*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, I, col. 551. În legătură cu aceste subiecte, trebuie amintit că ele aparțin, după Alberti, celui de al treilea gen, înțeles de el, aproape ca cel pastoral (adică un fel de specie inferioară de comic). *De Re aedificatoria*, IX, 4 „Iar fiind pictura și poezia de diferite feluri, una arată faptele memorabile ale marilor prinți, alta obiceiurile oamenilor simpli și altele viața plugarilor. Prima care arată măreție apare în operele oamenilor foarte demni. Ultima se cuvine grădinilor, pentru că este foarte veselă. Ne bucurăm mult văzînd zugrăvite frumusețile feluritelor ținuturi, porturile, locurile de pescuit, de vînătoare și de înot. Jocurile țăranilor, cu locuri înflorite și înfrunzite”. În altă 284

parte, Alberti insistă asupra valorii igienice, sau chiar medicale, a unor decorații: „Trebuie să recomandăm să se zugrăvească chipuri frumoase de oameni, acolo unde se culcă femeile cu soții lor. Este foarte important ca femeile să dea naștere unor copii frumoși. Face bine acest lucru celui ce îi place să admire izvoare și ape pictate. Poți vedea experimentind că neputind dormi noaptea, te vei gândi la ape limpezi de riuri sau de izvoare, pe care le-ai văzut, și de îndată seceta stării de veghe va deveni umezeală, iar tu vei intra într-un vis plăcut“ (ibidem). Citez din traducerea italiană din Veneția, 1546, pp. 199 verso, 201 verso.

⁷⁸ H. Kohlaussen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin, 1928 (despre semnificația lor profană vezi indeosebi p. 59. și 60); idem, *Unveröffentlichte frühe deutsche Schmuck- und Minnekästchen*, în „Zeitschrift für Kunstwissenschaft“, III, 1949, pp. 1—14.

Un capitol fundamental despre lăzi și tematica lor se află în F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, trad. ital., Torino, 1960, pp. 510—24.

⁷⁹ Chiar și în acest caz mi se pare că lipsește un studiu iconografic specific. Pentru portretul dublu în picioare, atribuit lui Bartolomeo Veneziano și semnificația sa (magia divinatorie prin intermediul oglinzii), cfr. G. F. Hartlaus, *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*, München, 1951, p. 131. Cel mai vestit portret de tineri căsătoriți este acela care reprezintă pe Arnolfini și soția sa, în 1434, al lui Jan Van Eyck. Panofsky în „The Burlington Magazine“, 1934, LXVI, pp. 117—27 a arătat că pictura are rațiunea sa de a fi ca atestare a solemnii promisiuni nuptiale reprezentată prin miinile unite, înaintea unui martor (în acest caz, pictorul însuși).

⁸⁰ A. Gasparetto, *Il Vetro di Murano, dalle origini ad oggi*, Veneția, 1958, tav. 21, 21 bis, 21 terz.

⁸¹ Iconografia jocurilor are rădăcini foarte îndepărtate, ne aflăm într-adevăr în unul din domeniile în care persistența este mai singulară. Lipsește un studiu aprofundat, vezi în orice caz bibliografia la articolul *Giocchi*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, VI, coll. 266—7; este vorba de fapt de culegeri generice, sau de o cuprindere bibliografică relativ curioasă, ca marile volume foarte utile ale lui H. René d'Allemagne.

⁸² Pentru arte, este suficient să ne referim la repertoarele generale citate la nota 9.

⁸³ Pisătorul de piper este reprodus în culori la tav. VIII din *La Medicina nella Pittura*, Farmitalia, 1954.

⁸⁴ Noemi Gabrielli, *Rappresentazioni sacre e profane nel Castello di Isseigne e la pittura nella valle d'Aosta alla fine del'400*, Torino, 1959, pp. 120—29. Alte reproduceri în Marziano Bernardi, *Castelli del Piemonte*, Torino, 1961.

⁸⁵ În expunerea noastră, în schimb, ar intra cele două tablouri atribuite lui A. Lorenzetti, aflate în Pinacoteca din Siena, cu vederi de orașe, dacă nu ar deriva fie dintr-un mapamond (teză avansată de M. L. Cristiani Testi, A. Lo-

renzetti e San Miniato, în „La Critica d'Arte“, VIII, 46, iulie-august, 1961, pp. 37—45), sau, mai probabil, după teza lui E. Carli, de pe un dulap, conținând acte relative la cele două orașe (poate Talamone și San Miniato alle Torri).

⁸⁶ Datorez respectiva fotografie amabilității Bibliotecii Conservatorului din Bologna.

⁸⁷ Vinătoarea de liște este fragmentul unei Bune Vestiri, după cum arată crinul care apare în primul plan. Vezi reproducerea în B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento, La Scuola veneta*, I, tav. 409. Micul tablou s-a bucurat de o oarecare notorietate din motive mai de grabă scandaloase. Pentru Caravaggio vezi E. Arslan, *Nota Caravaggesca*, în „Arte Antica e Moderna“, nr. 6, aprilie-iunie 1959, tav. 95 c. Deoarece natura moartă din primul plan reprezintă o elaborare mult mai avansată decît figura fantasmă din fundal, nu este totuși exclus ca pictorul Caravaggio să fi utilizat o pînză schițată înainte.

Aceste amănunte naturaliste au, cel puțin în *quattrocento*, o semnificație simbolică ascunsă (*disguised symbolism*, după expresia folosită de E. Panofsky în legătură cu mobilierul și elementele realiste prezente în zugrăvirea camerei nupțiale a soților Pandolfini, de către Jan Van Eyck. (Cfr. nota 79 a acestui capitol). Cantitatea și varietatea acestor criptosimboluri a fost demonstrată de Bergström, în mai multe articole și cărți citate la nota 110, ale capitolului III. Au trebuit să existe totuși curînd mici scene de animale: ca „pisica la fereastră“, semnată Matis, apărută dintr-o fotografie a unei picturi a lui Grünewald. Cfr. H. Haug, *L'Homme à la cage, du Musée de Strasbourg*, în „Gazette de Beaux-Arts“, 1934, pp. 190—203.

⁸⁸ Reluarea dialectului, acesta fiind numai un episod, ar merita o atenție mai profundă decît i s-a acordat pînă acum, ținînd seamă și de procesul paralel de dezvoltare a limbii vulgare în epoca comunală sub influența ideilor eretice și a unor comandamente pe care azi le-am numi sociale; cfr. A. Monteverdi, *Lingue volgari e impulsi religiosi*, în „Cultura Neolatina“, VI—VII, 1946—7, pp. 7—21. În unele cazuri, dialectul a fost reevaluat și ca afirmație a unei independențe culturale; cfr. Ludovic Zorzi, *Idea del Teatro Veneto- La Scena popolare*, în „Il Mondo“ 29 noiembrie 1954, pp. 9—10.

⁸⁹ *L'alfabeto del villano* are posibile referiri la mai multe lucrări de la sfîrșitul secolului XV de peste Alpi, cum este Catehismul țăranului vienez. Data sa este probabil anul 1520.

⁹⁰ Sonetele ferrareze sînt databile între 1482 și 1494. Cfr. E. Lovarini, *Antichi testi di letteratura padana*, Bologna, 1894, mai ales numerele XXV—XXXII și poeziile politice din 1509. Pentru situația economică vezi și A. Piromalli, *La cultura a Ferrara al tempo dell'Ariosto*, Ferrara, 1953.

⁹¹ Citez din traducerea lui G. A. Cibotto, Torino, 1953, pp. 22—23.

⁹² Faptul a fost deja bănuït de A. Mortier, *Ruzzante*, Paris, 1925; vezi acum, în afară de biografia lui C. Grab- 2

her, Milano, 1953; E. Lovarini *Ruzzante a Venezia*, in „Archivio Veneto“, 1943, pp. 147—67, mai ales pp. 161—62.

⁹³ Citez din ediția îngrijită de B. Croce, Laterza, 1914, pp. 263—7. Este de reținut că de mai multe ori dialogurile lui Erasmus au fost recitate în public, în mediu universitar.

⁹⁴ Ed. cit., pp. 24 și 27.

⁹⁵ Prima interdicere, tocmai a comediilor în dialect, datează din 1508 și a fost repetată în 1510, reproclamată solemn în 1530 (din care anunț citez). *Il Reduce* este socotită anterioară anului 1528.

Xilografia lui Holbein, publicată în *Les simulacres et historiques faces de la Mort*, Lyon 1538, era deja realizată în 23 iunie 1526. Cfr. *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, *Catalogo della Mostra per i Cinquecent' Anni dell'Università di Basilea*, 4 iunie-23 septembrie 1960, nr. 418 cu bibliografie.

⁹⁶ Despre iconografia țaranului, peste Alpi, am văzut: B. Haendke, *Der Bauer in der deutschen Malerei von ca 1470 bis ca 1550*, in „Repertorium für Kunstwissenschaft“, 1912, pp. 385—401; K. K. Eberlein, *Der Bauer in der deutschen Kunst*, in „Die Kunst“, 71, 1935, pp. 298 și urm.; K. K. Eberlein, în articolul *Bauer*, în *Reallexikon*, II, Stuttgart, 1948, coll. 1—6.

Despre efectivă situație a țăranilor, pentru evul mediu, rămâne foarte util vechiul volum al lui G. G. Coulton, *Medieval Village, Manor and Monastery*, acum reeditat, New York, 1960.

Desigur rămânem foarte surprinși citind în Ugo Da San Vittore, *Institutiones Monasticae*, Cartea IV, *De proprietatibus etc.*, următoarele definiții.

Agricola: *mane consurgit... boves jurgo sociat, stimulo boves... tempestalibus aeris non abigitur, rectum sulcum facit, instante vespero domum revertitur...*

Ancilla: *humilis, obediens, verecunda, timida, fidelis, sollicita, inculta, non habet potestatem.*

Pentru a evalua exact poziția asumată de Ruzzante și de stampele populare citate, trebuie să amintim în schimb că climatul general era mai ostil ca oricând. *Santa Croce*, pe care am citat-o la nota 64, se dezlănțuie împotriva țăranilor pentru lipsa lor de credință și nepregătire religioasă:

țăranul nu știe Ave Maria / și nici o altă rugăciune / pentru devoțiunea sa / vrăjile le face / în ziua de sfântul Ion / cînd merge să caute brazda / și spune apoi că molima nu poate fi anul acesta / ... / Dacă el iese din biserică țopăind / îl cîntă pe Orlando... / și nu știe să citească textul și nici o altă interpretare...

Dar ostilitatea pare mai nevinovat bazată pe motive economice (țăranul dijmaș ar fura partea datorată moșierului). Și mizeria, în loc de a trezi mila, provoacă dezgustul, ca în „În țăran să nu te-nerezi“.

Cînd țăranul suferă și a suferit mizeria, își pierde sufletul și trupul deodată, ca să facă rău; ei s'nt isteși atît bătrînii cît și tinerii, mai mult din dispreț și necinstire, la fel cum ar face și animalele.

Datorez semnarea prețiosului opuscul prietenilor „Librăriei Del Profilo” din Milano.

Tocmai cînd „pasteralele” lui Bassano aveau atîta succes, Garzoni scria astfel în *Piazza Universale*, Veneția, 1958, p. 52:

„Astăzi țărani sînt vicleni ca vulpile, răutăcioși ca tot ce-i rău, plini de păcate cum a fost calul lui Gonella, blestemați ca demonii... și cînd spui țaran, e tot una cum ai zice Barabba printre tilhari, Harpal printre nelegiuți, deoarece nu există în el nici conștiință, nici rațiune, fiind ca un bou în vorbire... De aceea țaranul este botezat cu atîtea nume, de bătăran, necioplit, șarpe, rău, brutal, țaran împielit și țaran îngălat, injurii care îi displac mai mult decît oricare alte cuvinte”.

⁹⁷ Participarea morală a lui Dürer la luptele țărănești ar părea atestată de proiectul de monument inclus de el în 1525 în *Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit*, a cărei interpretare rămîne totuși problematică. Definitive mi se par probele adoptate de Wilhelm Fraenger, *Dürers Gedächtnisskizze für den Bauernkrieg*, în Al. Dürer, *Die künstlerische Entwicklung eines grossen Meisters*, Berlin, 1954, pp. 84—98. Că este vorba de o comemorare impresionantă, și nu ironică (cu tot cazul care se face, în chip grotesc, de instrumentele agricole), este indicat, aș spune mai ales de faptul că țaranul neînsuflețit pe virful trofeului, este lovit cu pumnalul în spate. El stă, în plus, pe o colivie, simbol al libertății pierdute. Despre colivie, ca simbol, vezi Ingvar Bergström, *Der Fangna Fageln*, în *Symbolister*, I, 1957 („Tidskrift för Konstvetenskap”, XXX), pp. 11—38. Despre monumentul lui Dürer vezi și J. Bialostocki, *La Mélancolie Paysanne d'Albrecht Dürer*, în „Gazette des Beaux-Arts”, 1957, L, pp. 195—202, care subliniază ulterior raportul cu „țaranul la odihnă” de Riccio.

⁹⁸ Iînd, *Early Italian Engravings*, Londra, 1938, IV, tavv. 418—9, 420, 421; 1948, VI, tav. 534.

⁹⁹ Bialostocki, articolul citat la nota 97, fig. 5, care citează pe Michel Walicki, *A nowa interpretacja pojecia „Chrystysa Frasnoliwego”* în „Polska Sztuka Ludowa”, VIII, 1954, p. 103, pe care nu am consultat-o. Despre Riccio vezi nota bibliografică la cap. IV, nota 3. Și Burgkmair a reprezentat țărani la odihnă. Cfr. Campbell Dodgson, *Rare Woodcuts in the Ashmolean Museum Oxford*, în „The Burlington Magazine”, XXVIII, 1915—6, pp. 138—44, tav. la p. 143.

¹⁰⁰ Gravurile lui Boldrini (cfr. F. Maurover, *Le incisioni di Tiziano*, Veneția, 1943) par într-adevăr că ar deriva din desenele de tinerețe, după demonstrația făcută de E. Tietze-Conrat, *Titian as a Landscape Painter* în „Gazette des Beaux-Arts”, 1955, pp. 11—20.

¹⁰¹ J. Adhemar, *French Sixteenth Genre Painting*, în „Journal of the Warburg Institute”, 1945, p. 191—5, deja citat.

¹⁰² Despre desenul satiric în Franța, vezi catalogul expoziției presei satirice și burlești franceze, la Biblioteca Națională din Paris, în 1950, sub îngrijirea lui J. Adhemar 288

și J. Porcher, *Les Songes Drôlatiques de Pantagruel et l'imagerie en France au XVI-ème siècle*, Paris, 1959.

¹⁰³ G. Briganti, *I bamboccianti, pittori della vita popolare nel '600 a Roma*, Roma, 1950; idem, *Bamboccianti*, în *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, col. 297—301.

¹⁰⁴ G. J. Hoogewerff, *Via Margutta centro di vita artistica*, Roma, 1953, cfr. textului citat în apendice.

XI. ASTROLOGIE, UTOPIE, RAȚIUNE.

¹ *L'architecture* de Philibert de l'Orme, Paris, 1576, prefață.

² Massimo Petrocchi, *Razionalismo architettonico e razionalismo storiografico. Due studi sul settecento italiano*, Roma, 1947. Gluma lui Lodoli despre palatul frumos dar incomod este reprodușă la pp. 84—85 de Memmo, în *Elementi dell'architettura lodoliana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma, 1786, și este citată și comentată de Petrocchi la p. 21 din cartea sa.

Vezi și Maria Luisa Gengaro, *Il valore dell'architettura nella teoria settecentesca del padre Carlo Lodoli*, în „L'Arte“, 1937, N. S. vol. VIII, pp. 317 și mai ales G. Nicco Fasola, *Ragionamenti sull'architettura*, Città di Castello, 1949, pp. 156—209.

³ Mă refer de pildă la marea *Histoire de l'architecture classique en France* a lui Hautecoeur care cuprinde, în mod nediferențiat, afară de atentul examen al fiecărei personalități în parte, curente stilistice ca clasicismul renașcentist, manierismul, barocul, rococoul, neoclasicismul. Vezi, în legătură cu aceasta, îndreptățita obiecție a lui Kimball, „Classicism“, *Academicism and Creation in XVII Century French Architecture*, în „Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi“, Roma, 1956: *one is very near-sighted to call the style of Louis XIV classical*.

⁴ W. Lotz, *Architecture in the later 16-th Century*, în „College Art Journal“, 1958, nr. 2. pp. 129—39. Studiul este prima tentativă globală adusă la zi, de a periodiciza, după succesive faze de gust, istoria arhitecturii renașcentiste tirzii. Aspectul raționalist devine prevalent între 1550—70: „Idealurile care prevalau prin anii 1550—1560, erau regularitatea, simetria, ordinea, folosirea corectă a normelor fixate în arhitectura antică de către maeștrii moderni divini“. Acest gust va fi înlocuit, după 1580, de un „nou concept al spațiului oriental, concept conducând spre un climax“. Natural, împărtășim și preocupările pe care Lotz le are, de a nu face rigidă această periodicizare, ci de a considera fazele stilistice aproape mai mult tendințe de gust decît epoci succesive. „Pare evident că linia de dezvoltare nu a fost una dreaptă cum credea el. Au fost în secolul XVI curente contrarii, întoarceri și ceea ce s-ar putea numi reînnoite renașteri. Mai mult, nu a fost o ruptură bruscă: structuri majore ca acelea ale lui Iisus, ale Mintuitorului, oferă

o sinteză remarcabil de subtilă a ceea ce înseamnă „conservator“ și „progresist“.

Noi, în capitolul prezent, căutăm, într-un mod încă nedeterminat, să culegem în câteva din manifestările cele mai tipice, poetica raționalismului arhitectonic renașcentist (care ar putea avea un ilustru precedent teoretic în Alberti, care invită pe arhitecți să imite modestia și simplitatea naturii, cfr. R. De Zurko, *Alberti's Theory of Form and Function*, în „Art Bulletin“, 1957, pp. 142—5). În plus vom încerca să urmărim evoluția pînă la iluminism pentru a demonstra o continuitate de programe și idei. Dar ne dăm perfect seama că ceea ce avem de făcut este individualizarea concretă a artiștilor, a cercurilor culturale, centrelor și anilor în care raționalismul se afirmă din în cînd. Unul din exemplele cele mai semnificative de conexiune între stilul arhitectonic și religios, de exemplu, este dat de orașul Milano de pe vremea lui Carlo Borromeo care a condus acest oraș de la 1560 la 1584. Toate construcțiile realizate atunci (cfr. *Storia di Milano*, volumul X, pp. 412 și urm.) sînt funcționale, cu o predominare absolută a spațiilor pline asupra celor goale. Și văzînd incertitudinile stilistice ale lui Pellegrini, care a fost autorul celor mai multe din acele construcții (cfr. Liliana Grassi, *Barocco e No*, Milano 1953, pp. 9—60), s-ar părea că gustul lui Borromeo a influențat pe arhitect, și nu invers. Din unele idei identice de funcționalism și de simplitate generală, se inspiră și proiectarea urbanistică teoretizată de Pellegrino Pellegrini în studiul său încă inedit *Discorso di architettura*, în ultimul deceniu din *cinquecento*, și care arată, chiar pe plan teoretic (pe lîngă dispozițiile lui Borromeo privind construcțiile religioase și chiar mai mult, pe lîngă amplele realizări ale colegiilor iezuite, printre care se impune Colegiul Roman) că raționalismul arhitectonic este bine primit de prima contrareformă, și cit este de important gustul realismului istoric în pictură. Pellegrino Pellegrini, chiar în baza cunoașterii a ceea ce s-a realizat la Madrid, declară că „clădirile secularelor“ trebuie să fie construite cu multă parcimonie etc. observă Adriano Peroni care a prezentat tratatul inedit în Omagiu literelor, („quaderni del Collegio Borromeo di Pavia“) 1960 (citez din extrasul de la p. 5). „O specială atenție la urbanistică se constată în această parte a tratării, pe baza unor criterii practice și nu numai estetice, pe care le-am numi funcționaliste: va trebui ca școlile să fie construite într-o zonă puțin zgomotoasă a orașului, măcelăriile într-o piață și dotate cu potrivite canale de scurgere etc. Clădirile din oraș nu trebuie tratate numai după funcțiunea lor, ci și în raportul dintre ele, în condițiile unui oraș rațional conceput“. De același, vezi și studiul fundamental despre Colegiul Borromeo din Pavia, în volumul pentru al IV-lea centenar al Institutului, pp. 111—61. Nu am reușit să găsim pe Hans Hofmann, *Die Entwicklung der Architektur Mailands*, 1550—1560, Baden-Baden, 1934. Pentru urbanistica din *cinquecento* vezi și capitolul respectiv în G. Giovannoni, *L'architettura del Rinascimento*, Milano, 1935.

⁵ A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Roma, 1786, pp. 84—5 citat din Petrocchi.

⁶ Textul lui Hipocrate cel mai important în sensul acesta este poate tratatul *Dell'Aria*, din care există o foarte reușită traducere comentată apărută sub îngrijirea Lindei Untersteiner Candia, Florența, 1957, (mai ales pp. 149 și urm.)

⁷ Gerolamo Cardano a publicat *Commentarii* despre tratatul lui Hipocrate pe care le cunosc în ediția din Basel, 1570, și în plus el reia ideile proprii asupra raportului foarte strins între natura locului și condițiile fizice ale omului de aiurea, de exemplu în *De Rerum Varietate*, Basel, 1557, I, p. 55, din care cităm acest lucru.

⁸ Răspindirea ideilor lui Vitruviu, în acest sens, ar trebui să fie studiată sistematic, mai mult în obișnuințele practice decît în tratate. Adesea se întîmplă ca experiențele de călătorie, chiar dacă indirecte, să fie invocate împotriva vestitului scriitor: iată, de exemplu, ceea ce scrie Ferrante Imperato, *Dell'Historia Naturale*, cărțile XXVIII, Napoli, 1955, p. 285: „Cei de peste munte, care locuiesc prin părțile Germaniei de jos, și care au vîntul de apus foarte puternic, nu dau atenție la ceea ce ne învață Vitruviu: ridică peste măsură drumurile lor în bătaia lui, astfel încît furtunosul vînt avînd cale liberă, acestea rămîn pustii. Deci locurile care se află în bătaia unui vînt răufăcător și nesănătos, ori trebuie părăsite ori, forțați de împrejurări să le folosim, dînd liberă trecere pe alte drumuri, vom feri intrarea drumurilor și locuințele de un asemenea vînt.“

Despre Ferrante Imperato, un personaj care nu trebuie exclus din expunerea noastră, cfr. A. Neviani, *Ferrante Imperato speciale e naturalista napoletano*, în „Atti e Memorie dell'Accademia di Storia dell'Arte Sanitaria“, anexate la „Rassegna di Clinica, Terapia e Scienze Affini“, Roma, martie-octombrie, 1936, ed. E. Migliorato Garavini, *Appunti di storia dell'Accademia dei Lincei*, 1952, VIII, vol. VII, fasc. 1—2 Migliorato, la această dată, avea în pregătire o monografie asupra acestui om de știință.

⁹ C. Tolomei, *Libro VI delle lettere*, scrisoare lui M. Gabriello Ceseno, din 20. VI. 1544.

¹⁰ Idem, *Libro VI delle lettere*, scrisoare lui M. Adriano Vivenzio, din 9. V. 1545.

¹¹ *Villae Io Baptiste Portae Neapolitani*, libri XII, 1952, Frankfurt, pp. 47—48. Cu totul îndreptate în alt sens sînt descrierile pliniene ale lui Ville, a cărui influență a fost relativ redusă.

¹² Tabela 41, din *Teathrum Instrumentorum et Machinarum Iacobi Bessoni Delphinatis, Mathematici ingeniosissimi, cum Franc. Beroaldi Figurarum declaratione demonstrativa*, Lyon, 1578. Autorul este definit *Regis Gallorum ingeniosissimus Mathematicus*.

Redau indicația de la tabelul 41: *in quo camino apparent multae scissurae instar crurum trianguli, quibus ex adverso oppositae sunt similes, non ita ut respondeant, sed ut scissura opponatur pleno parieti ut per unam ingre iente vento, fumus*

ut limbus illi circumponatur, ne caminus impleatur radiis solis.

Căutarea unor inovații edilitare, de utilitate minoră, a devenit un joc la modă, astfel, la pp. 285—6 din *Aspasio Caramuelio, Ioco Seriorum Naturae et Artis, sive Magiae Naturalis Centuriae Tres* (proposito XCV) se discută: „cum să faci o casă care să aibă tot anul razele soarelui perpendiculare“.

¹³ I. A. Buoni, *Del Terremoto*, 572, p. 56 r.

¹⁴ Am aflat de existența acestui tratat de la prețiosul studiu al lui P. Saintyves, *L'astrologie populaire étudiée spécialement dans les doctrines et les traditions relatives à l'influence de la lune*, Paris, 1937. Ediția din 1583 pe care am consultat-o direct este foarte amplă în argumentele enumerate. Construcția casei este tratată în cartea I, capitolul V.

¹⁵ Vezî G. Fiocco, *Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura*, în „Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei“, VIII, vol. IV, fasc. 3, Roma, 1952, pp. 195—222.

Sînt utile, în acest sens și *Discorsi sulla Vita sobria*, din care există chiar două ediții moderne, Milano, 1905, cu prefața lui Molmenti; și Roma, 1911, cu prefață de A. Castaldo. Cfr. și L. Zorzi, în „Lo Smeraldo“, VII, 46, 1953, Cfr. din ediția lui Fiocco, pp. 208—9.

¹⁶ Mă refer, pentru raportul privind antiteza între sacru și funcțional, între casă ca imitație a cosmosului și casă ca profanare a lumii, la M. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, în „Rowohlts Deutsche Enzyklopädie“, 1957, și mai ales la pp. 30—31 și 34.

¹⁷ E. Lovarini, *Le ville edificate da A. Cornaro*, în „L'Arte“, 1899, pp. 191—212 și, pentru tratate, p. 191, nota 4. Că ele sînt relativ din perioada de tinerețe, este afirmat de strănepotul său, Giacomo Luigi Cornaro, în lunga lui scri-soare biografică inserată în tomul VI, pp. 751—4, din *Iscrizioni veneziane* ale lui E. A. Cicogna, Veneția, 1853.

¹⁸ *Francisci Marii Grapaldi de Partibus Aedium*, Parma, 1494, a avut continue reeditări și traduceri pînă în 1618 (Schlosser, p. 257, citează 13). Autorul descrie distribuirea camerelor de serviciu și rezidențiale ale unei vile, de la pivnițe, grajduri, grădini și curtea de păsări, bucătărie, sufragerie, camera femeilor, biblioteca, capela în baza unor texte clasice dar și a unor experiențe directe (citează de exemplu mașini hidraulice la San Benedetto Po, lângă Mantova); și dă sfaturi asupra expunerii, asupra luminii, materialelor de folosit etc.

E probabil că de la Grapaldi își trage originea, aproape direct, marea vilă de țară venețiană, care a constituit, mai ales datorită lui Palladio, un organism autonom atît economic cît și social (dar fără îndoială Alvise Cornaro a fost un alt izvor de prim plan). Numele lui Palladio, dat arhitectului, cupă cum se știe, de Trissino, ar putea să se refere la Palladio Rutilio Tauro, autor al unui *De re rustica* (din secolul al IV-lea) al cărui text l-am consultat în ediția *giuntina* din 1521. El propune de exemplu, să se construiască vile pe înălțimea unei coline, așa cum sugerase și Alberti, sau în 292

fața unor ample panorame. Despre valoarea urbanistică a vilei venețiene cfr. Fausto Franco, *Classicismo e funzionalità della Villa palladiana „città piccola“* în „Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura“, Firenze, 1938, pp. 249—53; Idem, *Piccola urbanistica della „casa di villa“ palladiana*, în „Venezia e l'Europa, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte“, Veneția, 1955 (1956), pp. 395—8; Idem, *Piccola e grande urbanistica palladiana*, în „Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio“, Veneția, I, 1959, pp. 17 și urm.

¹⁹ *L'idea dell'Architettura universale* a lui Scamozzi, prima ediția la Veneția, 1615, poate fi considerată ca o culegere a ideilor renasterii tirzii, chiar din punct de vedere al funcționalismului. Va fi destul să cităm, ca exemplu, o declarație ca aceasta: „Șase sînt cel puțin elementele care concură pentru a face un edificiu în așa fel încît rațional el să se poată numi demn de laudă, și comod pentru locuit; și acestea sînt: cea dintîi buna situație a acestuia, atît în ceea ce privește sănătatea, cit și din oricare alt punct de vedere și care în formă universală să nu fie nici mai mare nici mai mic decît acela care se cuvine: numărul potrivit și dispunerea părților; ordinea și ornamentațiile inserate; iar materialele să fie adecvate acestora; și în sfîrșit, o bună construcție are frumusețe, grație, eleganță. Preocupări funcționale caracterizează în mod exclusiv sau parțial cinci din cele șase categorii.

În mod curios Scamozzi nu a fost reconsiderat în acest sens, nici cu ocazia foarte recente și splendidei ediții oferită de Franco Barbieri, din *Taccuino di Viaggio da Parigi a Venezia (Istituto per la Collaborazione Culturale, Veneția—Roma, 1959)* unde cu toată inteligenta organizare critică a editorului, și cu toate că se recunoaște importanța călătoriei de studii a arhitectului făcută la nord de Alpi, numai pentru a vedea modalitățile și formele (oricare ar fi ele) ale construcției acelor Regate și Provincii, și a vedea calitatea materialelor pe care le folosesc, și cit de diferit de noi își construiesc locuitorii aceia locuințele lor“, nu se încearcă distincția între clasicism și raționalism care ar fi îngăduit să se înțeleagă mai bine și să se diferențieze chiar acuzația lui Scamozzi împotriva arhitecților francezi și germani înșiși de a face „lucrurile mai de grabă din capriciu, la întîmplare, și fără rațiune“. Nimic, în sensul căutat de noi nu se găsește în celelalte studii ale lui Barbieri despre Scamozzi, în „Palladio“, 1954, pp. 150—160; în „Nuova Critica d'Arte“, 1949, pp. 222—9; și în monografia dedicată arhitectului, Vicenza, fără dată.

²⁰ Pentru utopiștii renascentiști mă folosesc, ca punct de plecare de antologia lui Carlo Curcio, *Utopisti e riformatori sociali del'500* Bologna, 1941; și *Utopisti italiani del'500*, Lanciano, 1944 (citez în genere din ediția din 1941). Despre utopie, în afară de micile volume generice de ansamblu (ca acela al lui M. Adriani, *L'Utopia*, Roma, 1961), sînt foarte utile, chiar și pentru partea urbanistică, studiile lui L. Firpo, ca *La città ideale del Filarete*, în „Studii in Memoria di Gioele

Solari", Torino, 1955, pp. 13—6; și *L'Utopismo in Aspetti del Rinascimento in Italia*, in „Quaderni“ din Terzo Programma, 1961, III, pp. 97—104. Pentru arhitectură, cfr. Helen Rosenau, *The ideal city in its architectural evolution*, Londra, 1959. Filarete și Leonardo sînt esențiali în această direcție.

²¹ Chiar și în urbanistică, influența civilizațiilor extra-europene pornind din *cinquecento*, a trebuit să fie percepută în mod sensibil. Unele indicații se pot găsi în R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, „Rivista storica italiana“, 1953, II, pp. 222—257 și III, pp. 326—379, din care reiese că „elementul de admirație era aproape mai puternic decît cel de condamnare“. Montaigne declară că operele publice (adică drumurile) americane sînt mai bune decît cele ale grecilor, ale romanilor și ale egiptenilor. E. W. Palm, în „Journal de la Société des Americanistes“ N.S. XL, 1951, pp. 59 urm. sugerează o influență a planului orașului Tenochtitlan asupra proiectelor unui oraș fortificat al lui Dürer, 1524.

²² *La città felice* ed. cit., p. 127. Despre scriitor, cfr. M. Arcari, Catalogul Expoziției Biografice, 16—19 mai 1957, dedicată lui F. Patrizi, Trieste, 1957,

²³ Ludovico Agostini, *La Repubblica immaginaria*, (1575—80) p. 167.

La p. 169 găsim unele sfaturi relative la canalurile de scurgere ale orașelor care anticipează cu numai cîteva decenii lucrările similare întreprinse în cele mai mari capitale europene: „Pentru ca poporul care va trăi în părțile inferioare ale caselor să nu simtă nici o neplăcere din cauza umidității, vom ordona ca toate să fie pînă în temelii săpate și boltite, ceea ce va servi pentru păstrarea și prospețimea vinurilor, făcînd ca la suprafața curților să treacă toate apele de ploaie și ca toate murdăriile să fie îndreptate prin țevi în afara orașelor și împinse înspre mare. Iar pe timp uscat, vom face ca prin forța apelor riului, distribuite pe cartiere și pe străzi, de trei sau de patru ori pe lună, sau după nevoie, să se scurgă în vederea curățeniei pe țevi și canaluri în afară“.

²⁴ Studiile serioase sînt puține, dar vezi *passim* reviste ca „Urbanistica“, „L'Architettura“ etc. În plus V. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst der Toscana*, Berlin, 1953 (c. III); P. Portoghesi, *Si leggano i paesi*, in „Civiltà delle Macchine“, septembrie-octombrie 1955; Augusto Cavallari-Murat, *L'Antica regolamentazione edilizia*, in „Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino“, N. S., X, nr. 4, aprilie 1956, cu bibliografie, Idem, *Considerazione sull'urbanistica in Piemonte dall'antichità dell'Ottocento*, in „Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura“, Torino, 8—15 septembrie 1957 (Roma, 1959); Idem, *Breve storia dell'urbanistica in Piemonte, Storia di Torino*, 1960, pp. 929—947.

²⁵ Leonardo Benevolo, Pescocostanzo, in „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura“, nr. 10, iunie 1955, pp. 1—7. Reforma urbană se datorește Victoriei Colonna 294

care în 1535 a hotărît astfel: „Cît despre unii care vor să construiască ...case noi, pentru ca să fie o ordine pentru a le construi cum se cuvine.. va trebui ca în fiecare an sau după cum va crede Universitatea, să se aleagă de către aceasta patru oameni pricepuți împreună cu Camerlingo, pentru a afla cine anume va avea nevoie să-și construiască o casă și cine va trebui să le repartizeze un loc adecvat, în înțelegere cu reprezentanții Universității, care vor hotărî totul, iar dacă nu, se va cunoaște pedeapsa de 25 de oncii și pierderea dreptului de a construi“. În continuare, puterea se va concentra în minile unui singur funcționar, Portolano.

²⁶ Nu știm prea mult despre planificarea primei perioade a evului mediu, uneori foarte raționalistă și democratică în exacta distribuire a terenurilor de construit, și în parcelarea lor. Astfel, inspirat de un fragment din *Politica* lui Aristotel, tradusă către 1260 și în mod precis din descrierea sistematizării Pireului datorită lui Hippodam, pare neașteptată apariția în Europa a unor orașe cu planul în tablă de șah între 1260—70. Cfr. S. Lang, *Sull'origine della disposizione a scacchiera nelle città medioevali in Inghilterra, Francia e Germania*, în „Palladio“ V, pp. 97—108 și *Problemi urbanistici nell'undicesimo secolo in Germania, e Italia*, în „La Critica d'arte“, 13—14, 1956, pp. 15—22. Vezi paragraful important *Ciudades de plano regular*, al lui Leopoldo Torres Balbas, în Torres, Balbas, Cercera, Chueca, Bidagor, *Resumen historico del Urbanismo en Espana*, Madrid, 1954, pp. 50—74.

Influența literară asupra urbanisticii a fost un element decisiv în Occident, în stare să facă foarte dificilă orice discriminare între teoreticieni și utopiști. Cfr. în *Resumen historico* citat, paragraful despre călugărul franciscan Eximene (1340—1409) (pp. 89 și urm.) și capitolul enciclopediei sale despre *Quina forma deu haver ciutat bella e ben edificada*, și în genere studiile despre influența vitruviană și despre orașul ideal, ca G. Münter, *Die Geschichte der Idealstadt*, în „Städtebau“, XXV, 1929; S. Lang, *The Ideal City from Plato to Howard*, în „Architectural Review“, CXII, 1952; H. Rosenau, *Historical aspects of the Vitruvian tradition in town planning*, în „Journal of the Royal Institute of British Architects“, 1955. Si desigur istoriile despre urbanistică ca aceea a lui Pierre Lavedan, *Histoire de l'Urbanisme* Paris, 1926 etc.

Multe sînt exemplele realizate, și în Italia, de cartiere populare (chiar dacă nici unul din ele, după cît se știe, nu a căpătat amploarea și autosuficiența așa numitului *Fuggerei* din Augsburg). În secolul XV la Bologna au fost construite nouă case aliniate, pentru două familii fiecare, aparținînd membrilor Universității din Moline și Moliture, cu interesante sisteme de rezolvare a spațiilor (natural, embrionale față de ceea ce s-a realizat mai tîrziu, mai ales în *seicento*). Cfr. G. Zucchini, *Il Vignola a Bologna*, în *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi publicati nel IV centenario della nascita*, Vignola, 1908, pp. 228—9 și tav. XI—XII. De mare interes urbanistic vor fi fost ghetourile pentru evrei, intermitent instituite încă din secolul XV, dar devenite de urgen-

ță necesitate după bulele lui Paul al IV-lea (1555) și Pius al V-lea (1566). Nu cred că există un studiu cu caracter urbanistic despre ele. Destul de studiate, în schimb, pentru *seicento*, mai ales, transformările edilitare săvârșite de unii nobili feudali în proprietățile lor, chiar cu scopul unei dezvoltări economice și de repopulare (am citat, într-adevăr, tocmai printre aceste episoade, cazul lui Percostanzio): construcția cu case în joc de șah. Pentru Lazio și Abruzzi, au fost făcute cîteva cercetări, cu totul pozitive, de către Institutul de Istoria Arhitecturii, al Universității din Roma; foarte semnificative par realizările care transformă *ex novo* centre rurale, sau le instituiesc, și pentru care sînt mărturie zeci și zeci de țiguri și orașe din Puglia. Ar fi de dorit, pentru perioadele mai vechi, o amplă metodă de cercetare, care să țină seamă de factorii economici, sociali și politici, așa cum a făcut pentru activitatea edilitară și urbanistică rustică în mai multe studii, Pier Luigi Giordani. Nesatisfăcător, pentru că prea generic, este în acest sens studiul lui Marcello Petrignani, *Ambienti e architetture delle "case a schiera del Gargano"*, în *Saggi di storia dell'architettura in onore di Vincenzo Fasolo*, Roma, 1961, pp. 353—368, deoarece este lipsit de o precizare documentară și cronologică despre acea activitate edilitară.

²⁷ Francesco Patrizi, *La città felice*, ed. cit., pp. 127 și 129.

²⁸ Anton Francesco Doni, *Il mondo savio e pazzo*, ed. cit., pp. 8 urm.

²⁹ Caracter utopistic are orașul fortificat al lui Scamozzi așa cum se prezintă în *Trattato di architettura*, de exemplu, la c. XX, I, 2, pp. 164 și urm.: cu piețe destinate fiecare unui ținț special, cu servicii administrative centralizate; piețele și străzile în cruce, și un riu care ajunge pînă în centru pentru a face să funcționeze morile și mașinile industriilor meșteșugărești. Unul din cele mai celebre exemple inspirate din aceste idei este Palmanova, cfr. printre altele Hort de la Croix, *Military Architecture and the Radial City plan in Sixteenth Century Italy*, în „Art Bulletin“ decembrie 1960, pp. 263—90.

³⁰ Cfr. studiile lui L. Benevolo, *L'Arredamento Barocco di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo*, și *Pescocostanzo*, în „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura“, 5, pp. 1—10 și 10, pp. 1—7.

³¹ Despre Sabbioneta vezi amplul album ilustrat, apărut sub îngrijirea lui Alfredo Puerari, Milano, fără dată (Istituto editoriale Domus) cu bibl. Orașul s-a ridicat din 1550, cu străzi regulate și largi, împărțite în treizeci de zone izolate cu două piețe ample, cu o monetărie, un spital, o universitate. Sigură este derivarea ideilor lui Vespasiano Gonzaga din Vitruviu, autor scump lui.

³² Despre inițiativele urbanistice ale papei Sixt V vezi corespunzătorul capitol în S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, USA, 1941, traducere, Milano, 1954, împlinită cu știri ale lui M. Labò; și pentru aspectul economic și social, cfr. Jean Delumeau, *Vie économique et sociale* 296

de Rome dans la seconde moitié du XVI siècle, Paris, 1957. Și Alessandro VII (cfr. P. Sforza Pallavicino, *Della vita di Alessandro VII*, Prato, 1840, vol. II, pp. 268—69), a lărgit străzi și piețe, a eliminat pereți, coloane, pavilioane, pentru a da mai mult aer străzilor, și a îmbunătăți circulația vehiculelor, întreprinzând, în același timp, sistematizarea principalelor puncte de intrare în orașe.

³³ Titlul exact al cărții lui Pascoli este următorul: *Testamento politico d'un Accademico Fiorentino in cui si fanno vari e diversi progetti per istabilir un ben regolato commercio nello stato della Chiesa*, Köln, 1733. Locul apariției este fictiv. În 1629, Philippe de Béthune scrisese un „testament” analog tratând chestiuni urbanistice. Despre Lione Pascoli, ca om politic, vezi studiul lui L. Dal Pane, *Lione Pascoli e la vita economica dello Stato pontificio nella prima metà del Settecento*, in „Rassegna storica del Risorgimento”, octombrie 1936, pp. 1299—1326. Despre Lione Pascoli, ca critic, E. Battisti, *Lione Pascoli scrittore d'arte*, in „Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei”, Serie VIII, fasc. 3—4, martie-aprilie 1953. Proiectul de resistemizare urbanistică a Romei a fost deja ilustrat de mine: cfr. *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento*, „Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura”, Caserta, octombrie 1953, pp. 51—64.

Problema generală a raportului între economie și urbanistică în capitala modernă a fost remarcabil tratată de J. Thuillier, *Economie et urbanisme au XVII siècle*, in „Art de France”, I, 1960—1, pp. 311—12.

Despre urbanistica italiană în Settecento nu există studii de ansamblu destul de detaliate, ci numai eseuri. Printre acestea semnalăm contribuția excelentă a lui Ferdinand Boyer, *Les promenades publiques en Italie du Nord au XVIII siècle*, in „La vie urbaine, Urbanisme, Habitation, Aménagement du Territoire. Organe de l'Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris”, nr. 3, iulie—septembrie, 1958, pp. 162—186, unde din existența unor realizări similare în orașele noastre septentrionale și deosebit de strălucite la Torino pentru a favoriza plimbarea de seară a cetățenilor, autorul deduce prezența unei instanțe colective de reînnoire a orașului: „Nu ni s-a transmis nici un fel de program metodic al acestor schimbări, dar realizarea lor, oricât de fragmentară, nu revelă oare un spirit nou?” Preocupările lui Pascoli pentru a crea noi locuri de trecere se demonstrează deci cu totul actuale. Liliana Grassi, *Razionalismo settecentesco e architettura neoclassica milanese*, Milano, 1957 (citez din extrasul din volumul publicat în onoarea lui Cesare Chiodi, pp. 289—305), subliniază în schimb continuitatea neînteruptă de la cinquecento tirziu la neoclassicism, la Milano ca și la Roma și, în activitatea edilitară civilă tocmai a principiilor de modestie, sobrietate, funcționalitate, adică ale raționalismului (vezi mai ales pp. 294—5). Vezi și capitolele despre arhitectura neoclasică ale lui E. Lavagnino în volumele despre *Ottocento e Novecento* pentru UTET și *Les Pro-*

menades publiques en Italie du centre et du sud au XVIII^e siècle, a lui F. Boyer ibidem, nr. 4, octombrie—decembrie, 1960, pp. 241—271.

³⁴ Mă refer explicit la subtila analiză a lui Pierre Francastel, în primul capitol din *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*. ed. italiană, Torino, 1957.

³⁵ Mă refer la documentele inedite relative la Istoria Palatului Regal din Madrid, culese de mine acum cîțiva ani din arhive, și cu care pregătesc acum un volum.

³⁶ Despre Arca lui Noe, după cite știu, lipsește un studiu de ansamblu iconografic. Cfr. totuși capitolul dedicat de L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, 1, 1956; A. Schramm, *Die Arche Noahs in den Inkunabeldrucken*, în „Maso Finiguerra“, 1936, 1, pp. 38—43; A. Patrignani, *L'arca di Noè nelle medaglie e nelle monete*, în „Numismatica“ ianuarie, iunie, 1948, nr. 1—3, pp. 111—4; E. Wind, *Studies in Art and Literature for Bella di Costa Green*, Princeton, 1954, p. 419.

³⁷ Vezi capitolul XXVI al tratatului.

³⁸ Distribuirea animalelor, în acea xilografie, face distincție între *miti* și *inmiti*; este cuprinsă, în arcă, o *apotheca fructum ed herbarum*; și spații pentru excrementele animalelor. Sus, într-o încăpere, găsim pe Noe întins lângă fiicele lui, după o schemă iconografică care derivă din Beția lui Noe. Vizualizarea grafică rămîne adică larg idealizată.

³⁹ Mersenne, *Quaestiones in Genesim*, 1623, 1809—18, 1826. Arca, de 450.000 coți cubi, ar fi adăpostit 130 de specii de animale pure și 30 de specii impure, după clasificarea naturaliştilor contemporani. Erau excluși hibridii, peștii și păsările de apă. Corabia era împărțită în trei nivele cu camere, staule, coridoare bine dispuse. Era studiat și un sistem de scurgere a excrementelor, prin canale corespunzătoare. Problema de seamă pe care Noe ar fi trebuit să o înfrunte ar fi fost acumularea de fin în cantitate suficientă pentru atitea animale exclusiv ierbivore.

Cfr. și pentru a înțelege climatul în care se nasc aceste analize, și amintind că scriitorul poseda un cabinet de curiozități (p. 76), Robert Lenoble, *Mersenne ou la Naissance du Mécanisme*, Paris, 1943.

Ne-am oprit în analiza noastră mai ales asupra lui Kircher, date fiind magnificele gravuri care însoțesc opera sa: dar chiar la jumătatea *cinquecento*-ului apăruse o carte similară a lui Buteo care tot atît de bine reprezintă dorința de a raționaliza imaginea corabiei biblice, și de a o perfecționa atribuindu-i, de exemplu, coșuri de aerisire, scări de comunicare internă; ba chiar a îndrăznit să reconstruiască (fie și cu teama de a trezi acuzații din partea teologilor) interiorul său, nu așa cum era descris de cărțile sfinte, ci în baza funcțiilor lui, în ideea că Noe a fost un desăvîrșit tehnician. La p. 14 propune astfel un sistem de distribuire automată a fiinului, prin orificii venite de sus; și de apă printr-un sistem de sifoane. Alteori, concepe o cățărare pe oglinzi pentru a demonstra corespondența totală la necesitățile naturale ale descrierii biblice: atunci cînd, pentru a explica unica fereastră 21

a corăbiei, declară că toate animalele preferă să trăiască în întuneric și se tem de soare. Cfr. Io. Buteonis *Delphinatici Opera Geometrica, De arca Noë, cuius formae capacitalisque fuerit*, Lyon, 1554.

⁴⁰ *L'Encyclopedie*, tom I, Paris, 1751, ad vocem *Arche de Noë*, pp. 606—609.

⁴¹ Despre Manetti și simbologia Sfintului Petru descrisă de el, cfr. E. Battisti, *Roma apocalittica e Re Salomone*, in *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 79—80.

⁴² *Arca Noe*, Amsterdam, 1675, mai ales pp. 119 urm. capitoul IX de la p. 149, este dedicat expunerii mistico-alegorico-tropologice a semnificațiilor Arcei.

⁴³ *Turris Babel, sive Archontologia*, Amsterdam, 1679; cu tabele gravate de C. Decker și de Creyl. Mă refer, și reproduc, pe aceea de la p. 38 și la p. 52. Reconstrucția grădinilor suspendate este la p. 58.

⁴⁴ Kircher citează desene executate *in loco* de Pietro della Valle.

⁴⁵ *Turris Babel, sive Archontologia*, Amsterdam, 1679, p. 23. Poate fi interesant, pentru a explica mai bine raportul între raționalism arhitectonic și reforma, fie protestantă fie catolică, să amintim că acest pasaj al lui Kircher este inspirat din pesimismul Eccleziastului (și mai ales, II, 4—11):

Am făcut lucruri mari,
mi-am zidit case,
mi-am sădit vii;
mi-am făcut grădini și livezi

.....
apoi când m-am uitat cu băgare de seamă
la toate lucrările
pe care le făcusem cu mâinile mele
și la truda cu care le făcusem,
am văzut că în toate, este
numai deșertăciune și mîhnire
și că nu este nimic trainic sub soare.

⁴⁶ Despre destinul critic al conceptului de „capriciu”, de extremă importanță, nu numai pentru artele figurative, ci pentru literatură, muzică etc., vezi articolul *Capriccio* de Enrico Crispolti, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, 1958, coll. 103—110, tabele 51—54, cu bibl.

⁴⁷ Citez din *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati* de Monsignor Daniel Barbaro, cartea VII, c. V.

⁴⁸ Giovan Pietro Bellori, *Le vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, pp. 14—15; republicat cu un comentariu de Panofsky *Idea*, Berlin, 1924; trad. ital., Florența, 1952, pp. 190—1, un studiu de care depinde și precizarea dată aici.

⁴⁹ Despre Gallaccini, mă rezerv să dau un studiu global, publicînd extrase ale manuscriselor sale principale, pe care le-am putut consulta cu ușurință în Biblioteca din Siena,

prin marea amabilitate a directorului ei, care mi-a înlesnit acest lucru și chiar executarea de microfilme.

Despre Teofilo Gallaccini, nu cred să existe o bibliografie modernă. Singura lui operă publicată este *Trattato sopra gli errori degli architetti*, tipărit la Veneția, dar numai 1767; ea este natural semnalată în *Letteratura artistica* a lui Julius Schlosser-Magnino, a doua ediție, Florența, 1956, la p. 621, 625 și 666. Știri despre scriitor, avem mai ales din bibliografia anexată la această ediție venețiană, a contelui Giovanni Antonio Pecci (1759) care a făcut, cu această ocazie, cercetări de arhive, și a profitat de un vast fond de manuscrise, trecut apoi în parte în fondul Moreniano al Bibliotecii Riccardiana din Florența. Din biblioteca Pecci derivă probabil manuscrisul aflat acum la *British Museum*, care a trebuit totuși să fie achiziționat, după publicarea lui, la Veneția. Alte știri biografice se află într-o viață anonimă manuscrisă, compilată în 1739.

Va fi de ajuns cu această ocazie să dăm aici un scurt mă-nunchiu de știri. Teofilo Gallaccini s-a născut la Siena, la 22 septembrie 1564, și a murit acolo în 1641, după ce a studiat medicina la Universitatea locală și după ce a locuit mai mult timp, din 1590 până în 1602, la Roma, unde s-a ocupat cu cele mai variate discipline. La Siena a îndeplinit o serie de funcții în diferite academii, frecventînd poeți, filosofi, literați și devenind, în învățămîntul local, mai întîi profesor de matematică (1621) apoi de logică și filosofie (1623). A lăsat o mare cantitate de scrieri de medicină, anatomie, filosofie, gramatică, istorie, epigrafie, astronomie (împotriva lui Galileo), astrologie, geometrie, matematică, arhitectură, urbanistică, hidraulică, fortificații, scenografie, perspectivă. Despre Gallaccini vorbește și Della Valle, în *Lettere senesi*, II, 27 și III, 459 și urm.

Prietenul Carli mi-a semnalat existența la biblioteca din Siena, a unui grup de manuscrise provenind poate din biblioteca lui Muzio Piccolomini neamîntite de contele Pecci. Îi mulțumesc sincer.

Trecînd acum la analiza manuscrisului londonez, de 100 de pagini, cu diferite corectări și desene aplicate la foile 21 a, 43 a, b, 44 a, 51 a, 54 a și b, 56 a și b, 60 a, 61 b, 62 a și b, 65 a și b, 74 a, 91 a, 95 b, trebuie spus că tiparul din 1767 a fost foarte cuviincios: s-au înregistrat numai cîteva modificări de limbă. Mai grave și intenționale transformările desenelor, care au fost aduse la zi de gustul timpului, nu numai ca stil, dar chiar ca subiect. Pilaștrii manieristi au devenit astfel pilaștri decorativi rococo. Unele alterări au suferit și desenele cu caracter arheologic. Toate desenele au avut explicații care lipsesc în original și datorite în parte contelui Pecci, privind și unele lucruri sienzeze. Desenatorul trebuie să fi fost arhitectul Antonio Visentini, care a continuat și tratatul, cu alte „observații” bogat ilustrate.

Interesante variante prezintă frontispiciul, comportînd chiar o importantă precizare de dată; înainte de toate se afirmă aici că *au trecut mulți ani de cînd trebuie să vă pre-* 31

zint Senioriei Voastre la Roma, modesta mea operă, și nu doi ani, ca în ediția publicată; găsim în plus postila Finito nell'anno del Giubileo 1625. E presentato a Monsignor Giulio Mancini Medico e Cameriere segreto di N.S. Papa Urbano VII e veduto de Sua Santità. Din manuscris aflăm și titlul exact al operei Degli errori degli architetti per Teofilo Gallaccini insieme con alcuni insegnamenti di Architettura per giovamento degli studiosi di tal professione, e di tutti quelli che hanno bisogno di fabbricare.

Principalele desene au fost publicate de mine în „Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura“, nr. 14, 1959, pp. 41—46.

În legătură cu atacurile îndreptate de Gallaccini împotriva sistematizării, mai ales decorative, a intrării în biserică San Pietro, de către Maderno, trebuie să amintim că este vorba de o referire la probleme pe atunci foarte actuale. Intervenția lui Maderno se desfășurase între 1608—14; și ca ajutor al său era sculptor și decorator foarte tânăr al Borromini, împotriva căruia se îndrepta atacul succesiv al lui Bellori. Cfr. P. Portoghesi, *Saggi sul Borromini, III, La vita di Borromini*, în „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura“, Roma, 1960, p. 51. Atacurile lui Gallaccini împotriva gustului, care privesc definitivarea fațadei bisericii S. Pietro, nu sînt unice. Păreri foarte severe ale unui oarecare Bartoli au fost rezumate de Camillo Scaccia Scarafoni, *Prime critiche e proposte di modificazioni alla parte della Basilica Vaticana costruita dal Maderno*, în „Atti del V Congresso Nazionale di Studi romani, III, 1942, pp. 521—30.

Apărarea lui Borromini (și desigur a manieristilor) este publicată în *Prosa rimata curiosa ritrovata da Lodovico Laporeo amico corporeo dei prosatori primari verseggiatori volgari scrittori singolari*, Roma, 1652, unde este lăudat arhitectul, pentru a fi acționat „conform normelor gîndirii vitruviene și potrivit excelenței inteligenței lui în construcția și restaurarea unor lucruri vechi în noi“.

Faptul că tratatul este dedicat lui Giulio Mancini este deja semnalat de Schlosser (trad. ital., 2. ed. 1956, p. 621). Despre Mancini, o viață foarte îngrijită este anexată la ediția critică și comentată a lucrării *Considerazioni sulla Pittura*, editată în seria de „*Fonti e Documenti inediti per la Storia dell'Arte*“ editată de *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma, 1957, în transcrierea Adrianei Marucchi și în comentariul lui Luigi Salerno. Obligatorie rămîne totuși referirea la biografia anexată de L. Schudt, la ediția sa *Viaggio per Roma per vedere le Pitture*, Leipzig, 1923.

Despre Mancini ca critic, vezi esul lui Salerno în „*Commentari*“, 951.

Mă refer, în aceste rapide note, îndeosebi la vol. I, pp. 3, 5, 7, 8, 9, 15, 107, 114, 117, 120, 123, 126, 156. Cu ocazia ediției Tratatului, am expus ideile lui Mancini în „Mondo“ din 17 septembrie 1957, p. 13, *Un dilettante del Seicento*. Precizări ulterioare au fost furnizate de Jacob Hess, în conferința *A proposito delle „Considerazioni sulla pittura“ di*

Giulio Mancini. *Contributo ad un capitolletto di storiografia dell'arte*, 13 mai 1960, la Biblioteca Hertziana din Roma, acum în curs de publicare. O notă marginală într-un manuscris manciniian atribuie lui Gallaccini informații despre Caravaggio; de aici și interesul specialiștilor din seicento pentru eruditul sienez.

⁵⁰ E. H. Gombrich, *The Renaissance Concept of artistic Progress and its Consequences*, in „Actes du XVII Congrès International d'Histoire de l'Art” (Amsterdam, 23—31 iulie, 1925), 1955, pp. 291—307.

⁵¹ Iată deci manierism și rococo, laolaltă, în condamnarea „reîntoarcerii la gotic” și la barbarie. Deși rapid, este bine să ne referim la faptul că această acuzație este recunoscută în parte justă de către criticii din *novecento*. Vor fi deajuns două indicații: O. V. Falke, vorbise încă din 1919 despre neogotic pentru artele decorative germane din Renașterea tirzie („Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen”, 40, 1919, pp. 75—92). Acum, reluând o idee a lui Riegl, Wylie Sypher, vorbește pentru *sette-ottocento* de „neo-manierist-condition” (*Rococo to Cubism in Art and Literature*, New-York, 1960, pp. 156—168).

⁵² Giulio Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. cit., pp. 106—7.

XII. ANTICLASICISM ȘI ROMANTISM

¹ *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, a II-a parte.

² *Génie du Christianisme*, partea II, c. II, *De l'Allegorie*. Pentru „Imitație” în Delacroix, vezi comunicarea lui Lucien Rudrauf la penultimul *Congresso Internazionale di Storia dell'arte* la Paris (*Résumé*, pp. 156—7).

³ Că această impresie a noastră este încă legată sau cel puțin foarte apropiată de gustul romantic, este demonstrat, printre altele, de această uimitoare pagină a lui Roberto D'Azeglio, în *Galleria Reale di Torino*, Torino, 1836, pp. 25—26, dedicată picturii *Sacra Famiglia* a lui Rubens, și care poate servi drept Introducere la ceea ce vom spune în dezvoltarea ulterioară a prezentului articol, despre legăturile dintre romantism și baroc: „Frumusețea conturului este într-un fel legată de aceea a culorii, așa cum frumusețea morală este legată de cea fizică. Prima se adresează numai rațiunii; imperceptibilă la simțuri, nu operează decît asupra intelectului; calitățile sale dependente de reflecție pot fi ușor valorificate; și deși, prin afecțiunea pe care o produce asupra spiritului, se înobilează mai mult, și dominația sa este mai nobilă și mai durabilă decît cealaltă, totuși modul cu care procedează este atît de rece, lent, măsurat treptat, încît ca are nevoie de tot ascendentul său, pentru a opera o convingere. Frumusețea fizică, dimpotrivă, este mai înlii simțită apoi judecată; impresionează sufletul și străpunge inima; simțurile sînt complexe; logica, filosofia, simpla rațiune sînt învinse, amuțite; forța sa este mai mult decît promptă, imediată și de cele mai multe ori cine 302

constată că este în apărare, nu vede altceva decît că a devenit sclav în mod iremediabil. Tot astfel și în pictură. Pentru a aprecia o operă bine desenată, trebuie ca ea să fie executată conform științei anatomice, studiului nudului, cunoașterii antichității; deci numai cine posedă asemenea capacități pozitive este potrivit să judece operele marilor artiști. Asemenea judecată este rodul unei analize lente, științifice, gîndită la reze; iar cel ce face acest lucru trebuie să procedeze printr-o atentă analiză, cercetînd cu pricepere, pretutindeni, cît anume frumusețea formei în contururile externe și interne se apropie de perfecția naturală sau ideală; dacă umflarea sau reducerea mușchilor sînt indicate de mișcare, după normele osteologice și miologice, dacă justetea proporțiilor este exactă nu numai în părțile oricărei figuri, ci în legătura dintre figuri, și respectivele planuri, iar cînd, înaintea multor altor sfaturi și analize, spiritul devine vrednic de știința profundă a unui abil desenator, cedează evidenței logice a unui argument și nu ascendentului unei seducții. Dar dacă unui expert al artei, cucerit total de atîta energie și înțelepciune, i se prezintă în opera sa, în toată strălucirea veșmintelor sale, o frumoasă tină, fiică a școlii venețiene sau flamande, emoția este alta, ca și uimirea și plăcerea.

Acest lucru nu mai este un produs al studiului, ci se naște în mod spontan dintr-o simplă privire; nu mai este calcul, ci este cucerire; ochiul se simte atras de o plăcere neobișnuită și se lasă în prada suavă a acelei gingașii pe care o recrează. O asemenea senzație are o putere egală atît asupra unui învățat, cît și asupra unui incult; și ținînd seamă că rareori merg împreună știința și norocul, tot astfel se întîmplă că opera coloristului smălțuiește pereții palatului de aur, în timp ce aceea a desenatorului rămîne părăsită pe zidul gol.

⁴ Despre Diderot și actualitatea poziției sale estetice, vezi comentariul și bibliografia lui Pierre Francastel, la p. 286 din *Problèmes de la Sociologie de l'Art*, în *Traité de Sociologie*, publicé sous la direction de Georges Gurvitch, II, Paris, 1960.

⁵ Mă bazez, mai ales, pentru știrile despre Ingres, pe un articol al lui J. Alazard, *Ce que J. D. Ingres doit aux primitives italiens*, în „Gazette de Beaux-Arts”, noiembrie 1936; despre eseul lui Jean Cassou, *Ingres et ses contradictions*, ibidem, I, pp. 146—154; despre antologia de *Ecrits sur l'Art*, ale pictorului, îngrijită de Raymond Cogniat, Paris, 1947; și a lui Normann Schlenoff, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris 1956.

⁶ Pentru aceste afirmații, mă refer la biografia lui Delécluze, despre David, din 1855, și la articolul lui David L. Dowd, „Jacobism” and the Fine Arts; *The Revolutionary Careers of Bouquier, Sergent and David*, în „Art Quarterly”, XVI, pp. 195—214, 1953. Vezi și Joseph Billiet *The French Revolution and the Fine Arts*, în *Essays on the French Revolu-*

⁷ F. Ulivi, *Settecento Neoclassico*, Pisa, 1957, p. 117.

⁸ Citez din Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, in „Figura“, 5, p. 234. Și E. Bassi, in *I Quaderni di Viaggio di Antonio Canova, Istituto per la collaborazione Culturale*, Veneția-Roma, 1959, pp. X—XI, constată în legătură cu marele sculptor: „Jurnalul său ne confirmă că neoclasicismul a fost impus artiștilor; numai cițiva l-au primit cu plăcere; cei mai mulți s-au îndoit de el, cel puțin la început; însuși Canova, de altfel, ar fi fost printre cei dintii, pornind pe drumul cercetărilor, care au descoperit arta evului mediu, utilă pentru elaborarea multor opere“.

Prezint aici întregul colocviu dintre Canova și Abatele Bonaiuti: „îmi spune că s-au interpretat rău unele cuvinte pe care poate le-am rostit la Veneția, înțelegind că eu nu văd necesar să studiez statuile antice, fiindu-mi suficient harul de la natură. I-am spus părerea mea. El mi-a insinuat apoi unele lucruri, și anume ca eu să nu spun niciodată că se poate deveni sculptor bun, studiind statuile lui Farsetti, să nu spun că vreau să fac statui inventate, să nu vorbesc nimic cu tinerii din casă, să nu mă încred în nimeni, dacă vreau ca Ambasadorul să mă privească cu plăcere; în sfârșit să-l urmez în toate și să mă obișnuiesc să-l adulez; mi-a mai spus că mă va da în grija unui bun pictor, pentru a învăța să cunosc Frumosul din antichitate, iar eu în mine mă miniam, neputînd să nu fiu socotit trufaș, arătîndu-i intențiile mele și neputînd să-l fac să creadă că nu poate concepe arta, așa cum cred că o poate vedea el.“

⁹ Fapt paralel, la această teoretizare estetică, dar nu în mod necesar determinant. Cfr. în afara celebrelor studii ale lui Praz, G. R. Ansaldi, *Le testimonianze dell'abate Galiani sulla formazione del gusto neoclassico*, in „La Rassegna italiana“, Roma, 1941 (citez dintr-un extras); și volumul V, Paris, 1953, al monumentalei *Histoire de l'Architecture Classique en France*, a lui L. Hauteceur.

¹⁰ Asemenea idei erau atît de răspîndite încît, în „Memoirie per le Belle Arti“, o revistă apărută la Roma în ianuarie 1785, se citește: „Spiritul filosofic care domină în epoca noastră a extins și asupra acestor obiecte luminile filosofiei, iar Winckelmann, Sulzer, Mengs, au examinat natura Artelor cu idei noi și o nouă metodă. Leonardo da Vinci era omul care putea în secolul al XV-lea să răspîndească această lumină asupra Picturii; el a lăsat totuși să se întrevadă linpezi dar fugitive fulgere, pentru că secolul său nu era încă acela al Filosofiei. Pinzele și marmurile nu se mai consideră acum ca o trecătoare încintare a ochiului. Filosoful caută în ele adevărul și pasiunea, și vrea ca ele să vorbească rațiunii și inimii. Nu trebuie să ne temem că moda secolului ne seduce, pentru că în Grecia, mămă fecundă a Artiștilor celor mai sublimi, domneau aceleași idei pe care acum le adoptăm noi, și cărora le sîntem datori pentru griile pe care învățații le au pentru arte“.

¹¹ *Literarischer Sansculottismus*, ed. Jubileului, XXXVI p. 139.

¹² Nu putem decât împărtăși severa opinie a lui G. Nicco Fasola, în *Ragionamenti sull'architettura*, Città di Castello, 1949, p. 207, și în genere aceea a lui Venturi.

Ceea ce s-a spus se poate extinde la examenul conceptului de proporție, care pierde, desigur, acea valoare internă, emotivă și simbolică, care a fost esențială timp de milenii. Ar fi multe indicii pentru a-i scrie istoria în timpul neoclasicismului: de la absurdă soluție a lui Ledoux, care dă proporțiilor o interpretare exclusiv geometrică (uitând că ele se bazează atât pe curătmie cât și pe simetrie), demnă aproape de o cultură ermetică; la polemica afirmație a lui Canova, relativă la marmurile Partenonului, adresată prietenului Quatremère de Quincy: „Dacă este adevărat că acestea sînt operele lui Fidias, sau că el a pus mîna să le definitiveze, ele arată limpede că marii maeștri erau adevărații imitatori ai naturii. Nu aveau nimic afectat, nimic exagerat, dur, nimic din ceea ce am numi convenție sau geometrie“, din care se deduce clar, cel puțin în privința lui Canova, un contrast esențial între naturalețe și simplificare sau structurare proporțională, lucru pe care opera sa îl demonstrează ca rămînînd nerezolvat și probabil iremediabil.

Cel ce a avut, în schimb, o conștiință clară a incompatibilității între normă, mit și individ, adică între clasicism și natură (antitetice între ele, mai mult decât complementare) a fost Napoleon, cel puțin cînd afirma „Casele suveranilor trebuie să fie rareori comode. Există totdeauna o jenă pentru omul care reprezintă. Majestate și mici plăceri ale vieții se întîlesc greu împreună.“ El, totuși, chiar dacă afirmă că „oamenii nu sînt mari decât prin monumentele pe care le lasă“, și-a îndreptat atenția spre străzi și urbanistică, mai mult decât spre arhitectură. Ambele ating într-adevăr, în timpul neoclasicismului, o valoare mitică, chiar și incontestabilă.

¹³ Nu trebuie deci să acceptăm, după părerea mea, *tout court*, distincția propusă de W. Friedlaender, în *From David to Delacroix*, Harvard University, 1952: *Two main currents appear in French painting after the sixteenth century, the rational and the irrational. The first is apt to be moralizing and didactic, the second is free of such ethical tendencies*. Ceea ce urmează tinde dimpotrivă să arate că aspectele politico-religioase ale romantismului (cărora li se datoresc, din punct de vedere istoric, afirmațiile naționaliste împotriva internaționalei revoluționare) sînt tot atât de importante și esențiale. Vezi și Friedrich Antal, *Reflexions on Classicism and Romanticism*, în „The Burlington Magazine“, LXVI, 1953, pp. 159.

¹⁴ pp. 137—8.

¹⁵ În „Etudes sur les Beaux-Arts“, Paris, 1847, I, p. 182.

¹⁶ Prețios, dar insuficient, este capitolul dedicat acestor probleme de Friedländer. Despre destinul artistic al lui Rembrandt (studiat de Géricault), cfr. Seymour Slive, *Rembrandt and his critics 1630—1730*, Haga, 1953, care totuși se oprește practic mai întîi la perioada noastră. Vezi și Joseph Gantner, *Jacob Burckhardts Urteil über Rembrandt*, în

Concinnitas Beiträge zum Problem des Klassischen, Heinrich Wölfflin zugeeignet, Basel, 1944, pp. 85—114. Nu cunosc nici un studiu specific despre destinul în *ottocento* al lui Rubens (admirat printre altele de David, care s-a dus în Flandra pentru a-i studia operele. Trebuie să reținem că Delacroix a avut, până în 1854, neîncredere față de Tițian, pe ale cărui opere (evident, în comparație cu acele ale lui Rubens) le socotea reci.

Să reținem de asemenea că maxima lui Pascal, care se referă aici la Delacroix, a fost pusă în raport cu Rembrandt (de Jacob Rosenberg, în monografia editată de Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1 48 pp. 187). Prețuirea pe care i-a arătat-o Stendhal lui Bernini e menționată în *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, apărută sub îngrijirea lui Rodolf Stamm, München, 1956, p. 42 (Hans Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*). Cfr. și Xavier de Salas, *La valoracion del Greco por 10 romanticos espanoles y franceses*, în „Archivio Esp. de Arte“, 1941, pp. 397—406.

Deoarece ne-am referit la *Études sur les Beaux-Arts*, ale lui L. Vitet, I, Paris, 1847, va trebui să reproducem o părere a sa despre Caravaggio (la pp. 116—7), de inclus între fragmentele din *ottocento* culese în „Paragone“, nr. 23, noiembrie 1951:

„Conducătorul acestor disidenți a fost un straniu și impetuos personaj, Michelangelo di Caravaggio, fiul unui zidar și zidar el însuși în copilărie, om irascibil și certăreț, fără cultură, fără pregătire, dar colorist din instinc și sistematic până la furie. Nu a făcut decît să treacă prin atelierul pictorilor Carracci; pentru un om de calitatea lui, eclectismul era o sărmană muză. Maeștrii lui i-au făcut efectul unor timizi reformatori: el i-a părăsit; apoi, ca un adevărat revoluționar, a mers pînă la capătul ideilor lui. Pentru el, arta nu avea alt scop decît imitarea literală, dar vie, a naturii, a naturii așa cum este ea, fără alegere, fără excepție: și pentru a dovedi mai limpede că el nu alegea și că totul, chiar uritul i se părea frumos, cu condiția ca traducerea să fie relevantă și viguroasă, el nu s-a atașat decît modelelor vulgare și grosolane. Această predilecție pentru cabarete și corpurile de gardă, acest dispreț pentru Olimp și locuitorii lui, pentru antichitate și statuile ei, această îndrăzneală trivială și populară, provocînd scandalul și disperarea unora, fermecau o mulțime de spirite blazate, pe care prudentele inovații ale pictorilor Carracci de abia le-au atins. Ceea ce latura cîinică a acestei picturi speria mai mult, nu rezista totdeauna farmecului unei palete alit de calde, unor opoziții atît de tranșante, unor efecte atît de surprinzătoare: în sfîrșit a intervenit și voga, și îndată partidul naturalistilor, cum erau numiți, a devenit aproape tot atît de numeros pe cît de intolerant, iar oameni puternici și sus plasați, cardinali, conți și marchizi, s-au declarat protectorii săi“. La rîndul lui, Montégut la pagina 89 a volumului citat, se referă la Cina din Emmaus, de la Londra, a lui Caravaggio, comentînd: „Dacă nu ești prevenit, ai putea privi această” 306

pictură fără a vedea în ea altceva decât trei zidari care muncesc laolaltă cu pasiune". Ceea ce, tocmai, fie spus între paranteze, era ceea ce, conform contrareformei lombarde, Caravaggio și ceilalți pictori ar fi trebuit să facă, din respect pentru situația socială a protagoniștilor Evangheliei.

Cfr. și W. Wolfgang-R. Drost, *Beaudelaire et le néo-baroque*, în *Gazette de Beaux-Arts* 1950, II, pp. 11535. Raportul pe care încercăm acum să-l stabilim între romantism și antirenășterea, prin intermediul reevaluării romantice a barocului, este confirmat chiar în dificultățile care au urmat din aceasta, din discuțiile asupra bizarului, asupra grotescului etc. dezvoltate către jumătatea *ottocento*-ului: cfr. K. Rosenkranz, *Aesthetik des Haesslichen*, 1853, și A. Zeisig, *Aesthetische Forschungen*, 1855. *Ottocento* reevaluează barocul mai întâi ca atitudine de gust, apoi ca stil; și împreună cu barocul, manierismul; dar acceptă numai o parte din acesta. Antirenășterea este pentru romantism, în aspectele ei fantastice, elementul cel mai întunecat și mai dificil de asimilat, chiar dacă cel mai sugestiv. Cfr. Otto Kurz, *Barocco: Storia di una parola*, în „Lettere italiane“, 1960, 4, pp. 414—44 și în special p. 426—27: „În Estetica sa despre urit, Rosenkranz a apropiat barocul de grotesc, de burlesc, de obscen etc., dar nu a știut să-l distingă de bizar. O asemenea dificultate nu a existat în schimb pentru Adolf Zeisig, autor al unui alt manual de Estetică, pentru care „Barocul însemna umor senin și Bizarul umor melancolic“.

¹⁷ E. Montégut, *Les Pays-Bas*, Paris, 1869, pp. 73—74, și pentru Caravaggio, p. 89.

¹⁸ Acest frumos motto este reprodus din L. Venturi, *Pittori moderni*, Florența, 1946, p. 48, și în *La critica neoclassica in Francia*, în „Arti figurative“, I, pp. 1—2.

¹⁹ Ed. Mortier, p. 633.

APENDICE DE TEXTE INEDITE SAU RARE

Acest apendice are un caracter cu totul practic acela de a aduna și a pune la dispoziția celor interesați o parte din materialul pe care se bazează cercetarea pregătitoare a acestei cărți. Cu alte cuvinte tinde să elibereze notele de citate prea lungi; în plus, profită de spațiul acordat cu generozitate de editor pentru a prezenta lucruri inedite care, pentru a fi publicate în alt loc, ar avea nevoie de un mai complex aparat de note etc. În nici un caz, deci, nu constituie un fel de antologie a antirenășterii, antologie care, fie spus între paranteze, ar fi fost binevenită, chiar și din punct de vedere literar.

Popularul în cinquecento

Unul din cele mai surprinzătoare exemple de înregistrare, în timpul *cinquecento*-ului, a aspectelor populare, se găsește în capitolele dedicate Germaniei, de Giovanni Boem, în *Mores, Leges et Ritus omnium gentium*, prima ediție, 1520. Citez din ediția anului 1541, din Lyon. Autorul este deplin

conștient de raportul dintre interesul său comparativ și explorările geografice, care tocmai amplificau cunoașterea fizică și antropologică a lumii. El folosește izvoare cu precădere literare, fără a distinge, pentru regiunile pe care nu le cunoaște, ce este modern de ceea ce este antic. Partea cea mai interesantă este aceea cuprinsă între paginile 181 și pasajul redat de noi (pp. 221 și urm.). Boem ne dă amănunte, așa cum am arătat în text, despre cultul vetrei în regiunile baltice, descriind casele de paie cu o singură fereastră plasată sus; vorbește despre populațiile acelea ca și când ar fi „încălnate spre profetie și prevestiri“, despre serbări în păduri, în ziua de 1 octombrie, în cinstea celor morți. Boem descrie în amănunt pe Adamiți, care trăiau goi și într-o absolută promiscuitate, găsind, în privința lor, raporturi justificatoare cu Bacanalele romane Citeț, pentru bogăția de informații directe, partea relativă la Franconia, cu scurte lacune.

Asupra lui Johannes Boemus (Hans Beham), predicator trecut în 1522 la luteranism, a se vedea nota biografică și critică în *Wörterbuch der Deutschen Volkskunde*, Stuttgart, 1955, ed. 2 volum apărut sub îngrijirea lui R. Beitzl, p. 100; și mai ales L. E. Schmidt, *Johannes Böhm aus Aub — Die Entstehung der deutschen Volkskunde aus dem Humanismus*, în „*Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*“, XII, și R. Kohl, *Niederdeutschland bei J. Aubanus*, „*Niederdt. Zeitschrift für Volkskunde*“, XVIII, 1940. Importanța lui pentru studiile sociologice, ca și excepționalitatea mărturiilor, au fost recunoscute, cu deosebire, de G. G. Coulton, *Medieval Village Manor and Monastery*, 1925, pe care îl cunosc în foarte recenta ediție din 1960, Harper, pp. 22—3.

„Ei* păstrează multe obiceiuri uimitoare pe care tocmai deaceia vreau să le relatez, ca nu cumva cele ce se scriu de către oamenii străini de ele, să fie socotite deșarte. În nopțile celor trei joi care preced imediat nașterea Domnului nostru, copiii de ambe sexe colindă prin case, bătând pe la porți și, cîntînd; ei vestesc nașterea mîntuitorului și un an cu sănătate; pentru aceasta, primesc de la cei din casă pere, mere, nuci și chiar bani.

Cu această bucurie, întîmpină nașterea lui Iisus Cristos nu numai preoțimea ci tot poporul; se poate constata acest lucru din faptul că după ce așează în altar o figurină de copil ce reprezintă un paracliser, băieți și fete încing hore, dănuțînd de jur împrejur, iar vîrstnicii cîntă într-un chip nu foarte diferit de acela în care se povestește că odinioară, într-o peșteră de pe muntele Ida, jubilau corybanții în jurul pruncului Jupiter, care scîncea.

În ziua de 1 ianuarie, dată cu care se începe anul și toată numărătoarea noastră, rudele se duc la rude, prietenii la prieteni și, strîngîndu-și mîinile, își urează unul altuia belșug pentru noul an și petrec ziua de sărbătoare, felicitîndu-se și benchetuînd. Tot atunci, după un obicei strămoșesc, își trimit unul altuia daruri care, de la numele Saturnaliilor,

* În limba latină în original

ce se celebrau în antichitate, au fost numite de către romani Saturnalia, iar de către greci *Apophoreta*...

În cele douăsprezece nopți care se scurg între Nașterea lui Cristos și Bobotează, nu există în toată Franța aproape nici o casă, cel puțin una locuită, care să nu scoată fum de tămâie sau altă substanță aromată împotriva ispitei demonilor și a vrăjitoarelor... (urmează descrierea sărbătorilor care au loc în ultimele trei zile ale Carnavalului, cu petreceri de tot felul, banchete etc.).

„Fiecare își inchipuie un spectacol nou cu care să încinte mințile și ochii tuturor, și să atragă atenția. Iar pentru a nu se rușina de aceea ce fac, cei ce se dedau jocului, își acoperă chipurile cu măști care imită sexul și vîrsta; bărbații îmbracă veșminte femeiești, iar femeile, straie de bărbat. Unii, voind să înfățișeze mai veridic satiri și demoni răi, se vopsesc cu chinovar sau cu cerneală, și se urîesc cu o înfățișare hidoasă; alții, alergînd despuiați în toate părțile, joacă rolul de Luperci, de la care cred eu că s-a și tras acest obicei al sminteli pînă la noi. Căci el nu este foarte diferit de cultul Lupercaliilor care se celebrau odinioară în luna februarie de către tinerii nobili romani, în cinstea lui Pan Lycaeus; goi, minjiți pe față cu singe, rătăcind prin cetate, băteau cu curele pe cei întilniți în cale, așa cum ai noștri îi lovesc cu saci plini cu cenușă.

În ziua cenușii este uimitor ce se întîmplă în cele mai multe locuri toate fecioarele care au dăntuit în timpul anului, sînt adunate de către tineri și înjugate la plug ca niște cai, sînt tirite astfel împreună cu un cîntăreț din flaut care șade cocoțat pe plug cîntînd și bătînd măsura, pînă la rîu sau la lac. De ce se întîmplă așa, nu-mi dau seama, decît doar mă gîndesc că prin aceasta ele vor să ispășească pentru faptul că în zilele de sărbătoare, împotriva canoanelor bisericii, nu și-au infrînat poftele.

În timpul păsîmilor, vreme în care biserica ne îndeamnă la veselie, tîncetul din satul meu de baștină împletește din paie o momie care imită moartea însăși; apoi o poartă în virful unei lance prin satele învecinate, în haosul strigăturilor. De unii ea este primită cu multă omenie și, după ce a fost întremată cu lapte, mazăre, prune uscate (bucate ce se mănîncă de obicei atunci), este trimisă înapoi acasă: de la ceilalți, (deoarece ea este vestitoare a unei nenorociri (a morții, desigur), momia nu capătă nimic: dimpotrivă, fiind lovită în tot felul și chiar acoperită cu injurii, este alungată din ținut.

În aceeași perioadă se mai obișnuiește și acest lucru: se îmbracă cu paie o roată veche de lemn și, după ce a fost dusă de o mare ceată de tineri pe un munte mai înalt, după fel de fel de jocuri pe care le practică toată ziua aceea pe virful muntelui, spre seară, dacă frigul nu o împiedică, i se dă foc, și, în flăcări, este rostogolită în vale oferă într-adevăr un spectacol uluitor, incît cei mai mulți care nu au văzut-o pînă atunci, socotesc că soarele sau luna cad din cer...

În noaptea Sfîntului Ioan, în aproape toate satele și orașele din Germania, se înalță focuri în jurul cărora tineri și

bătrâni de ambe sexe întind hore și cântă cît îi ține gura. Încununăți cu frunze de pelin și verbină, și purtînd în mîini flori care, aidoma unui pînten, se numesc *militaria calcaria*, nu privesc focul decît prin aceste flori: ei cred că în felul acesta își apără ochii de boli pentru totdeauna.

Cel ce vrea să părăsească, apoi, locul acela, aruncă în foc ierburile cu care a fost încins pînă atunci, și spune „ducă-se odată cu ele toate nenorocirile mele”

În fața cetății de pe muntele care străjuiește orașul Herbipolis (Würzburg pe Main) ca și pe episcopii de la Curle, mai există încă un foc peste care se așază niște roți de lemn găurite care, atunci cînd se aprind, fiind fixate de capătul unor vergele flexibile, prin meșteșug și forță proprie se agită în aer deasupra riului Moganus: cei care nu l-au mai văzut, cred că zboară pe cer un balaur de foc... În acel anotimp flăcării dau iama în toți prunii de prin sate; după ce retează crengile de jos, împodobesc cu cele de sus niște oglinzi, sau geamuri și tot felul de ghirlande, foițe de aur scînteietoare, și lasă ponul să stea astfel pînă în vară“

Magia elementelor

Originea Cristalului

O interesantă cercetare asupra lucrării pietrelor în general, la Florența, care integrează faimeasa prefață tehnică a lui Vasari, este lucrarea manuscrisă *Istoria Pietrelor* a lui Agostino del Riccio, din 1590, cod. 2230, din Biblioteca Riccardiana din Florența. Am găsit indicația referitoare la ea în citatul articol al lui Kris, p. 103. Agostino del Riccio a fost călugăr la *Santa Maria Novella*; tratatul lui nu atinge, desigur, subtilitatea și interesul operelor lui Palissy, dar este bogat în informații asupra artelor minore florentine, și este legat de expansiunea lucrării pietrelor rezistente, ale căror idei le prezintă.

Pasajul care urmează, despre cristal, este luat din pp. 72b—77b; cîteva fragmente privesc prelucrarea porfirului, modul de a suda între ele cu adezive, pietrele, prelucrarea coralului, care ar fi fost introdusă la Florența de Gio. Vettori Toderini. Codicele este o copie frumoasă, presupunem autografă.

„În multe locuri se găsesc Cristale transparente, în regiunea Pesci, lingă o localitate numită Calce, unde sînt multe bucăți, dar mici ca niște alune sau pe măsura perelor: uncori, la Carrara, chiar de multe ori, pietrarii găsesc asemenea Cristale în blocurile albe de marmură, în bucăți foarte mari, în interiorul blocurilor existente în marmură de totdeauna, iar eu am avut două piese mici în camera mea, pe lingă multe alte lucruri vechi, dar nu mult, fiindcă mi-au dispărut, mulți venind să vadă asemenea lucruri, iar eu avînd încredere în toți, și de multe ori am fost înșelat de oameni necinstiți și răi; aceste două bucăți de cristal erau transparente și aveau șase fețe, și un colț pentru fiecare, așa cum au aproape toate Cristalele, create astfel de Mama 3.

noastră natură, pe care le-am obținut cu pușca; vorbind însă de bucățile mai rare și mai bune, acestea sînt aduse din mai multe locuri, de oameni amatori și pricepuți, din locuri foarte reci, fiindcă în unele văi și peșteri există încă zăpadă înghețată, care se transformă în cristal foarte alb, în care găsești ramuri de copaci, frunze, paie și animale, sau în cristale de mari dimensiuni, transportate apoi în marele oraș al Milanului; aici găsești piese atît de mari încît cîntăresc mai mult de două sute de libre, iar din ele marii maeștri ai Milanului plăzmuiesc animale mari, sau giște de mărime naturală, în mai multe piese, așa cum se văd în tribuna Galeriei care a făcut fericit pe Marele Duce Francesco, în Palatul Vechi al Seniorilor, nu îndecajuns de lăudat, împreună cu virtuezul meșter Giorgio Milanese și fiii lui, tot atît de rari, ca și indeterminatecii meșteri din aceeași patrie, anume meșterul Ambrogio și Stefano Fretti; cu toți acești oameni talentați; eu am avut relații de bună prietenie, ei fiind cu adevărat rari în prelucrarea cristalelor, în plăzmuirea de animale și altele, cum se va spune odată despre Marele Duce care ținea la palatul lui astfel de oameni, palat numit Casino, aflat lingă Mînăstirea *San Marco* din Florența, pe unde mergeam des să mă preumblu fiind foarte mulțumit văzînd oamenii accia, artiști în atitea lucruri; Marele Duce mă îndrăgea de altfel și pe mine atunci și mă lăuda mai mult decît meritam. Dar revenind la cristale, vreau să redau aici ceea ce am găsit scris de un om leal și fidel care spune astfel: cristalul este o piatră de o culoare asemănătoare unei bucăți de ghiață, transparentă, de mare rezistență, într-atît, încît mulți îl socotesc zăpadă înghețată și durabilă pe o perioadă de treizeci de ani și mai bine, iar pentru duritate transformată în piatră. Alții au o altă părere și spun că el se formează întocmai ca celelalte pietre cu o mare parte de apă, și confirmă acest lucru afirmînd că cristalul s-a găsit și în regiunile din sud unde nu a fost niciodată zăpadă; prima părere este confirmată de mulți oameni pricepuți și învățați, deoarece cristalele se văd în regiunile alpiilor septentrionali pe înălțimile cărora totdeauna este zăpadă și ghiață, acolo unde soarele verii nu încălzește prea mult cu razele lui decît foarte pieziș, de nu pot permite nici creșterea unei păsări, iar asemenea locuri prisosesc de o mare cantitate de cristale, cum am spus mai sus. Apar asemenea cristale și în Asia și în Cipru, dar cel mai frumos este cel care se naște pe crestele Alpiilor Etiopiei și în insula din marea Roșie numită *merone* situată în fața Arabiei. Dar și Scitia abundă în cristale din care se fac vase și animale dar din mai multe piese puse laolaltă, întocmai cum fac meșterii milanezi, deoarece plăzmuiesc animale foarte mari de cristale, cu corpul dintr-o bucată, picioarele, aripile și gîtul din mai multe, dar sînt astfel unite, încît toate animalele par dintr-o singură bucată, lucru foarte frumos de văzut; asemenea lucruri sînt într-adevăr demne de a aparține prinților. Din cristalul frumos adesea se fac cruci, așa cum se vede în Florența, cruci care se poartă în procesiuni pentru marea solemnitate a sf. Ioan botezătorul, sărbătoare a florentinilor, cruci care se văd

În toată Italia atît pentru străinii care vin să le adune, cît și pentru marele număr de credincioși, de toate ordinele, și pentru mulți cucernici Preoți și Canonici din suita ilustrului Cardinal și Arhiepiscop de Florența; s-ar spune multe despre mulțimea de oameni care participă la aceste procesiuni, ca și despre fiii lor îmbrăcați după felul lor, potrivii toți pentru a atrage pe oamenii simpli și pe femeile care vin să ia parte la procesiune, întrecîndu-se să realizeze cele mai frumoase care triumfale, prezentînd nașterea Domnului, deoarece pe un car se vede Fecioara Maria, protectoarea noastră, cu un copil în brațe și lingă ea sf. Iosif, iar toți stau într-o colibă bine făcută, care se află pe carul triumfal împodobit cu multă pricepere, după care vin Cavalerii pe care îi împrumută Marele Duce Cosimo, tineri îmbrăcați în haine regale, înfățișînd pe cei trei Magi, care au venit să se închine lui Iisus. Cu ei mai sînt mulți copii, în haine de mătase, și aur, cu multe coliere și inele în mîinile lor delicate; printre ei eram și eu pe unul din caii ducelui, dar dacă aș vrea să spun despre alte care triumfale, pe care le fac alte grupuri de tineri florentini, ar însemna să spun prea multe despre carul lui Solomon, cu toți Regii, din suita marelui rege, lucru mareț și plăcut de văzut, deoarece fiecare se întrecea să aibă cel mai frumos cal și cel mai bogat costum, din bogatul și prea cinstitul oraș; multe alte care se alcătuiesc apoi, însoțite de coruri îngerești sau de sfinți și de sfinte, unii reprezentînd scene din Sfînta Scriptură veche și nouă, care îi mulțumește pe toți; dar ce să mai spun despre frumosul și prea cinstitul ordin care ia parte la această procesiune, al Magistraților orașului, în costume elegante și de culori diferite, după cum se obișnuia să se poarte în vechea Florență și care au fost multe descrise de unul sau de altul? Vorbînd din nou despre cristale, pot spune că se găsesc în Sacristia bisericii *Santa Maria Novella* sub formă de vase în care stau reliefele sfinților și care se poartă în marile solemnități ale anului, și rămîn apoi pe Altarul cel Mare, cu o cantitate de vase bine făcute cu reliefe de tot felul, ca cele din Roma, dar sînt piese mici; motivul este că Mînăstirea de la *Santa Maria Novella* a avut mulți Patriarhi, Arhiepiscopi și Prelați, cum se poate vedea din cronicile mînăstirii, cu amănunte pe care aștept timpul potrivit pentru a le reda. Cristalul are aceste virtuți; se spune că fiind făcută o sferă de cristal și pusă la razele soarelui, aprinde obiectul care se află sub ea, dar dacă sfera este mai întîi încălzită, nu aprinde, acesta fiind un secret pe care numai un filosof îl cunoaște; dacă se ține în gură un cristal, se spune că potolește setea și că în stare pulverizată, fiind amestecat cu mere, umple sîinii cu lapte; dar întrebuintarea cea mai de seamă a cristalelor este aceea de a se face din ele vase de băut, deoarece la Veneția găsești pahare frumoase și cești de cristal create la Murano, vase cu adevărat rare, frumoase și elogiute, de diferite forme și diverse gusturi, care înveselesc pe oameni, chiar și goale, dar cînd sînt pline cu vinuri bune, oamenii se înveselesc și mai mult. Vreau să mai spun că nu demult, Marele Duce Francesco a adus în Florența mulți meșteri ai sticlei și mai ales de cris-

tale, care odată aflați aici în Florența au impus acest meșteșug în oraș, și astfel prinții, respectându-l, au făcut ca și celelalte orașe să fie pline de oameni valoroși în toate activitățile, și mai ales în ceea ce privește aceste meșteșuguri, spre gloria și onoarea orașului, dar și pentru a instrui pe supușii virtuozii, așa cum a făcut și Marele Duce Cosimo, care a adus în Florența mulți muncitori și a stimat pe oamenii plini de talente de acolo, răsplătindu-i pe toți; numai că eu nu pot spune ce vreau. tot din cauza limbilor de serpi și a oamenilor neleali și răi, deoarece rindurile mele vor forma pagini de cronică pentru urmașii noștri; dragostea pentru virtute însă, mă face să las să urle toate aceste animale și să procedez întocmai ca negustorii, și oricare ar fi puterile tale, ori gândurile tale, eu am în mine un foc puternic, care arde continuu, și doresc ca toți oamenii și tinerii să fie plini de virtute; chiar dacă eu nu sînt virtuos, le-o doresc lor, și nu am pe nimeni care să mă depășească în această dorință, făcînd astfel ca mari și mici, credincioși și necredincioși, să se dăruiască vicții, cumpătate și să lepede trîndăvia vicioasă; îi indemn la aceasta pe toți în cărțile pe care le-am scris și le voi mai scrie, dacă Dumnezeu mă va mai ține în viață, dovedindu-le tuturor că le-am scris cu pasiune și nu în lenevie. Cristallul se numește în latină *Crystallus* și adesea vei afla că și în Sfînta Scriptură se pomenește de el. Mai întîi regele David în Psalmul 47 spune astfel: „*mittit Crystallum suum sicut bucellas ante faciem frigoris eius qui sustinebit*“, iar sf. Ioan, în *Apocalipsul* său, în cap. 22, spune „îmi arată un fluviu cu apă vie, strălucitor ca și cristallul“ după care amintește: „m-a ridicat printr-o suflare pe un munte mare și înalt, și mi-a arătat cetatea sfîntă a Ierusalimului, scoboritoare din cer, de la Dumnezeu, și hărăzită cu bunăvoința lui; lumina acesteia era asemenea unei pietre prețioase, ca jaspul, ca și cristallul“ și apoi, tot în *Apocalips*, cap. 4, spune „apăru privirii un loc ca sticla, asemenea cristallului“, iar profetul Ezechiel în primul capitol „asemănarea de deasupra capetelor (vine) de sus“, și în sfîrșit ne vom mulțumi cu cealaltă viață a *Eclesiatului*, care spune, la cap. 43, aceste lucruri despre cristall: *frigidus ventus aquilo flavit, et gelavit cristallus ob aqua*; altceva nu vreau să mai adaug despre cristall, numai că cei ce sînt literați pot merge să vadă pe Învățații Bisericii de la care vor afla multe taine și lucruri demne de știut de la niște minți atît de frumoase și alese ca ale lor.

Serbări la Trento

Orașul Trento, aflat la cumpăna apelor sau aproape între două lumi culturale, trebuie să fi avut, în Renaștere, o importanță de seamă, ca element de mediere. Numeroase dovezi (raportul între Romanino și Altdorfer etc.) au fost furnizate de Rasmo; dar influența ideilor pornite din acest oraș trebuie să se fi exercitat și prin misiunile diplomatice sau religioase ale personalităților locale. O mărturie de seamă a gustului fantastic trentin, stimulat cu siguranță de apropierea de zonele cele mai bogate în folclor din lume, ne

este oferită de cele două descrieri de serbări pe care le redăm mai jos.

Focuri de artificii la Trento

Din Andrea Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento descritto in ottava rima*, Veneția, editor Francesco Marcolini 1539.

„Iată că poporul tot s-a adunat
și strins în jurul unui mare castel
de lemn solid și bine împărțit,
foarte împodobit cu mină de pictor:
de jur împrejur cu artă aleasă și grijă
mai era și o operă de demnă sculptură

Castelul era întocmai ca Sodoma
iar sculptura lui Loth îi era o glorie:
în care se vede că păgînul oraș trebuind
să fie distrus, de prea multe corupții,
un bătrîn supus și cuprins de grijă
cărui Dumnezeu i-a poruncit
printr-un înger, se lasă condus și cu a lui soață
și cu două fiice iese în afara zidurilor.

Dintr-o grămadă de sare
se vede soția lui dăltuită,
iar deasupra pămîntului un demon infernal
care pe toți înfricoșă.
Niciodată nu am mai văzut un asemenea animal
mai urît și mai îngrozitor la privit,
care amenința orașul depravat
cu flăcări, distrugere, foc și ruine.

M-am hotărît să rămîn și eu aici
cîtva timp, ca să văd ce se-ntîmplă,
cum de la o clipă la alta urma să ia foc
din porunca înaltei puteri.
Pînă una alta, la una din ferestre iată apare Regele
acolo de unde se vedea bine totul;
pentru că dorea și el să vadă
măiestria focului meșteșugit.

După Ave Maria a urmat o jumătate de oră
și semnalul s-a dat peste tot,
iar atunci a explodat infinita artilerie
istalată în fața unei grădini
de a părut a fi aceea a unui escadron de infanterie
în acțiune cu armele cu tot, la asalt pornit
într-atît încît în locurile joase și întunecate
se auzeau răsunind mii de tobe.

Între timp fricosul Fanfarello
scuipă din gură o săgeată în jos:

care aprinse focul în falsul Castel
cu atîta furie, ruină și gălăgie
că într-o clipă aprinse totul
de era plăcut la vedere, și solemn,
să vezi zece mii de raze în aer în zbor
ajungînd pînă la Ursă și la recele Pol.

Trimbițe de foc măiestrit
erau în mare număr, și multe alte instrumente
care în jur aprinse pretutindeni
aruncau din ele grelele bombe aprinse:
nimerind în cădere între poporul adunat
făceau ca peste tot să se-mprăstie mulțimea
și nu produceau mai mic zgomot decît o
artilerie în plină bătălie undeva pe pămînt.

Scinteile ce ieșeau din roțile aprinse
și fulgerarea razelor și a improșcării
se-nvolburau zburînd pînă la stele,
străpungînd aerul și zonele lui,
un nesfîrșit număr de torțe
ardeau în diverse colțuri
întreținute cu o astfel de licoare,
că toată noaptea aprins s-a văzut focul.

Toate turnurile și crenelurile zidului
erau pline de torțe și de lumini,
încît întocmai ca o zi luminoasă făceau
să apară noaptea umbroasă și neagră.
De pe unele stînci la mare înălțime
din pămînt se vedeau țîșnind
în întunericul nopții flăcări vii
pe care le purtau prin aer în zbor vînturile.

Astfel că oricine văzînd frumosul Castel
arzînd puternic și scăpărînd scinteie,
se poate gîndi că ar fi Mongibello
sau Etna, cînd la cer flăcări improașcă,
deși nu cred că așa ar fi fost prăpădul cel mare
pe care la Sodoma l-a provocat înaltul tunet
nevoind tocmai eu să jignesc Cerul
cîntînd avîntul întîmplării și furia ei."

*Serbări în cinstea lui Filip al II-lea la Trento în 1549**

Din *El Felicissimo Viaje del muy alto y muy poderoso
Principe Don Phelippe... por Juan Christoval Calvete de
Estrella*, Anvers, 1552, cartea II, pp. b—53 b.

Cardinalul ieși în întîmpinarea Principelui, din orașul
său, Trento, cu mare pompă și însoțit de multă cavalerie.
Înainte mergeau patru spre zece din pajii săi, călare pe cei

mai buni ca! spanioli, bogat împodobii. Urmau oamenii de seamă din casa sa, apoi mulți conți și baroni și cavaleri din ținutul Tiroului, și după ei baronul Nicolao Madruccio, colonelul Împăratului și fratele cardinalului de Trento, și baronul Guillermo Truchses, fratele cardinalului de Augusta, baronul Iuan Gaudencio, tatăl cardinalului din Trento, și baronul Sigismundo de Thono, împreună cu mulți alți baroni și seniori; și după ei veneau cardinalul de Augusta și ducele Mauricio Elector, apoi cardinalul de Iaen, după care urmau toți arhiepiscopii, episcopii, abații și ceilalți prelați și demnitari ai bisericii care alcătuiau Sfintul Consiliu.

După toți aceștia veneau colonelul și căpitanul Castellalto cu diriguitorii, autoritățile și medicii orașului; întâmpinându-l la două mile de oraș pe principe, care era însoțit de toți nobilii, seniorii și cavalerii din suită, Cardinalul și ducele i-au făcut o primire cu mare alai, și cu mare ceremonie de curte, dînd mîna cu Principele, așa cum este obiceiul în Germania, fără ca Principele să le îngăduie să coboare de pe cai. Cardinalul și prelații spanioli îl primiră pe Principe ca pe propriul lor stăpîn, cu mare bucurie și respect pentru persoana sa regală, și astfel începură să pășească încet printre o mare mulțime, către oraș, în care intră cu toată suita, așa cum s-a făcut și în alte cetăți. Cardinalul de Augusta mergea la dreapta Principelui, iar ducele Mauricio la stînga, în timp ce în spatele persoanei regale, înaintau în aceeași ordine, cardinalul de Trento și cardinalul de Iaen și ducele de Alva; sosind la Santa Cruz, Principele coborî de pe calul cu care călătorise și încălecă un altul foarte frumos, împodobit cu catifea carmin, brodată cu aur și perle, pe care i-l-a oferit cardinalul Nicolao Madruccio. În fața porții orașului numitul Santa Cruz, prin care păși Principele, se afla un arc de triumf construit dintr-o imitație de marmură colorată, cu două coloane care formau bolta arcului. Deasupra coloanelor se aflau două figuri înarmate. Cea din dreapta avea în mînă un scut cu armele specifice orașului Trento, iar dedesubt această inscripție:

HAEC EST DIES QUAM FECIT DOMINUS

(Aceasta este ziua pe care a făcut-o Dumnezeu)

Cealaltă figură avea un alt scut și armele cardinalului de Trento, cu următoarele cuvinte ca replică la cealaltă inscripție:

EXULTEMUS ET LAETEMUR IN EA

(Să ne veselim și să ne bucurăm în această zi)

În virful bolții arcului se afla o arhitravă și o frescă, iar pe o cornișă într-o figură geometrică era reprezentat zeul Neptun, cu sceptrul sau tridentul, pe care și-l ținea împlîntat în trei munți închipuiți; între imaginea lui Neptun și cealaltă cornișă, care era mai înaltă și unde se aflau armele Principelui, erau scrise aceste versuri:

CAROLUS IN NATO, AUGUSTO IN GENITORE

PHILIPPUS,

VERA PATRIS FACIES, PATRIAE VIRTUTIS IMAGO
INGREDITUR VESTRUM NUMERUM, QUEM FATA

PENATES 316

(Carlos trăiește prin fiul său, Filip, în tatăl său cel august autentică imagine a tatălui său, chip al virtuții părintești el intră în orașul vostru adăugându-i odată cu el și zeei Penați; cunoașteți-vă așadar zeitățile patriei!)

Cînd principele a trecut prin fața acestui arc, toată artileria care se afla pe bastioanele și pe zidurile orașului, a tras cîteva salve. Intrînd în piață și trecînd de turnul care se afla în mijlocul ei, el găsi acolo un alt arc triumfal, construit dintr-o imitație de marmură laconiană foarte frumoasă. Era înalt de 24 de picioare și lat de douăsprezece. Pe fiecare latură avea două coloane care formau două porți patrute, una în fața celeilalte, cu fresce și o cornișă pe care era susținută pictura bolții arcului, care se termina într-o arhitravă cu fresca și cornișa ei, de proporție și dimensiune anumită; de o parte și de cealaltă a frescei, se aflau aceste versuri:

SIC OLIM REDUCEM SUPERATO ORIENTE

PHILIPPUM

EXCIPIAT FAUSTO VICTRIX GERMANIA DUCTU

(Astfel l-a întîmpinat odinioară victorioasa Germanie pe Filip care se întorcea din Orientul, învins de vitejia sa norocoasă)

Pe frontispiciu, în basorelief, se aflau doi copii care țineau în mini armele Principelui, iar deasupra se afla un vultur imperial.

După ce Principele a trecut pe sub arc, s-au auzit salvele artileriei aflate în turnul pieței; aici el a descălecat, pentru a intra în biserica cea mare, însoțit de cardinali și de nobili. După terminarea rugăciunii și ceremonialului, se întoarse din nou în piață, pentru a încăleca pe calul său. În mijlocul pieței și în fața ușii bisericii se înalță acum un castel măreț. Din corpul lui făceau parte și două roți care ieșeau puțin din zid. Castelul era înconjurat în întregime cu ziduri pe care se aflau multe capete; acestea aprinseră deodată cele două roți din care începură să iasă ca prin minune flăcări, rachete cu bubuituri asurzitoare, care zburau cu o iuțeală uimitoare în jur și odată cu ele, în această mișcare nebună, capetele scoteau flăcări pe guri, pe ochi și pe nări; în acest timp nu înceta zgomotoasa gălăgie a tobelor, surle și trompete. Acest spectacol sărbătorec a durat mai mult de o jumătate de oră, oferind celor de față o mare distracție.

În aceeași piață, alături de primăria orașului, se afla un arc de triumf înalt de 30 de picioare și lat de 16; el avea două pedestalurii pe care de fapt era și construit. În interior avea două coloane înalte de 20 de picioare pe care se sprijinea bolta arcului, iar în exterior fiecare pedestal avea o coloană foarte frumoasă, străbătută de canale de 12 picioare înălțime, pe care se sprijineau arhitrava, o frescă și cornișa, și pe ambele părți ale frescei erau scrise aceste versuri:

ALMA UT LUX PHOEBEO, SIC CAESARE PATRE

PHILIPPUS

317 EXORITUR, TOTUM FAMA QUI COMPLEAT ORBEM

(Așa cum lumina cea sfântă se naște din soare, tot așa se naște și Principele Filip din tatăl său, Caesar, pentru ca glorioasa lui faimă să se răspîndescă în lumea întreagă).

În colțurile cornișei se aflau două coloane înalte de opt picioare care susțineau de ambele părți ale arcului o imagine frumoasă cu un basorelief reprezentînd doi copii care țineau între ei armele Principei. Acest cadru era împodobit cu o cornișă și un pedestal care avea în partea superioară patru cornuri ale abundenței și un vas din care ieșeau flăcări continue.

Acest arc era făcut în întregime din jasp alb, lucrat cu multă naturalețe. Cînd Principele a ajuns aproape de intrarea pieței, unde era și castelul, aici se afla un colos sau o statuie mare a lui Hercules de 30 picioare înălțime, făcut din gresie argintată, ținînd parcă în spate două coloane; la baza statuii se afla scris în spaniolă:

*Pe acestea eu am vrut să le iau cu mine,
o, mare principe și domn,
Don Filipe al doilea,
pentru că nu e nici un loc
pe unde să nu treacă
invincibila voastră viteză,
cea mai mare din cîte există în lume*

La prima intrare a pieței castelului se aflau un arc și o formă asemănătoare unui portic antic sau un portal, cu trei patrate care aparțineau acestui unic și neasemuit edificiu. La parter se aflau patru temelii care susțineau patru coloane masive formînd de ambele părți două camere, iar deasupra lor opt statui antice, cîte patru de fiecare parte a arcului; acestea erau așa de mari, încît semănau mai de grabă cu niște coloși diformi decît cu corpuri omenești. Toate erau sculptate în basorelief prelucrat în bronz. La picioarele fiecăreia din statui se aflau alte numeroase simboluri sau embleme luate din acele litere hieroglifice folosite de egipteni. La intrare, pe primul cadru, se afla un cerb și această inscripție:

EX LONGA EVO PRUDENTIA

(De la cei bătrîni (învățăm) prudența)

Se mai afla acolo și o pasăre Phoenix care ardea în focul pe care și-l aprinsese ea însăși cu aripile ei, și aceste cuvinte
V.E.V.

care înseamnă:

UT EADEM VIVAT

Pentru ca ea însăși să trăiască

Mai încolo se afla un roi de albine care se comportau față de regina lor cu mare respect, zburînd dintr-o parte în alta. Lîngă ele era scris:

IMPERATORIS OBEDIENTIA

(Împăratului i se cuvine supunere)

Următoarea imagine reprezenta un leu și lîngă el scria:

FORTITUDO AC VIGILANTIA DUCIS

(puterea și vigilența celui ce poruncește)

În altă parte, la ieșire, se afla imaginea coroanei impe- 318

riale înconjurată de un șarpe care-și ținea coada în gură, și această expresie:

AETERNITAS IMPERII

(Veșnicia imperiului)

Mai încolo stătea un ghepard înverșunat, și această expresie:

AUDACIA IN HOSTES

(Curajul împotriva dușmanilor)

În spatele ghepardului se afla o spadă scoasă din teacă, cu vârful în jos între două ramuri de măsline, și aceste cuvinte:

PAX ET JUSTITIA DEOSCULANTUR

(Pacea și dreptatea se îmbrățișează)

Urma un delfin care se afla deasupra unei broaște țestoase, care ținea în gură băjurile frinului pe care delfinul îl ținea în a sa, și cuvintele:

EX MORA CELERITAS

(Din încetineală se naște înțeleală)

În spațiile goale ale statuilor atîrnau niște fire cu mărgelări mari; unele păreau că sînt făcute din flori de rodie și aurite în manieră antică, avînd niște tăblițe patrulate la capăt, iar pe fiecare din ele litere mari și frumoase. Prima, din față, avea scris D. Ph. Pe a doua D. Car., și pe următoarea Imp., apoi pe cealaltă Caes.; pe a cincea care dădea spre piață, Aug, pe a șasea, Ger., pe următoarea P.P. și pe ultima F.; toate acestea, unite, însemnau:

DIVO PHILIPPO DIVI CAROLI QUINTI

IMPERATORIS

CAESARIS AUGUSTI GERMANICI PATRIS

PATRIAE FILIO

(Lui Don Filippo, fiul Împăratului Carlo V, August Caesar Germanic, părinte al patriei).

Aceste statui susțineau o arhitravă și o frescă deasupra căroră spațiul era ornat cu niște capete de vaci cu coarne aurite care stăteau cu frunțile alăturate din cauza coarnelor legate cu brîie de aur și mătase; între coarne atîrnau brîile mari colorate, cu ciucuri ca în antichitate; și de la un corn la altul figura, ca ornament, o broderie plină de fructe. Toate capetele astfel încoronate făceau o impresie foarte bună. Totul era făcut într-un minunat relief cu mare meșteșug, din bronz prelucrat. În mijlocul frescei se afla un scut asemenea celor din antichitate, și armele Principelui, iar în vârful cornișei o inscripție cu aceste versuri ale lui Virgiliu:

INGREDERE O MAGNOS (ADERIT IAM TEMPUS)

HONORES

O PRAEDULCE DECUS MAGNUM LATURE

PARENTI.

TECQUE ADEO DECUS HOC AEVI TE

PRINCIPE INIBIT,

PACATUMQUE REGES PATRIIS VIRTUTIBUS

ORBEM.

(Intrați, o voi prea mărite onoruri (căci este vremea), la tine va ajunge, Principe, va ajunge această podoabă a secolului, liniștindu-i pe regi și pămîntul cu virtuțile paterne).

Iar pe cealaltă parte, aceste versuri, tot ale lui Virgiliu:
VICIT ITER DURUM PIETAS, ET VIVIDA VIRTUS,
I DECUS, I NOSTRUM, TANTARUM GLORIA
RERUM.

HUIC EGO METAS RERUM, NEC TEMPORA PONO,
IMPERIUM SINE FINE DEDI

(Mila și virtutea cea dătătoare de viață au învins
drumul cel greu; deaceea te du, podcabă noastră, și tu,
glorie a atîtor lucruri; acestuia nu-i impun scopuri și
nici termene, i-am dat numai putere fără de sfîrșit).

Deasupra acestor versuri se aflau multe trofee și tot felul
de obiecte: steaguri, cuirase, coifuri de aramă și lănci, iata-
gane și ghioage ca și alte numercale feluri de arme de la
popoarele învinse, lucrate în stil antic, o parte din ele așe-
zate pe pămînt, iar cealaltă, atîrnate deasupra, dispuse cu
mare măiestrie; asemenea lucruri se aflau sub tablou și sub
arhitravă, între colțane. Afară erau suspendate șase trompete
și înăuntru multe platoșe, părți din armură care acopereau
brațul, tăblițe și alte trofee de acest fel, resturile victoriilor
străbune; întocmai erau și patru figuri mari și frumee
care se aflau sub trofee, cîte două de fiecare latură a arcului.
Prima era Victoria intrînd pe sub arc, în dreapta: în mîină
avea o frunză de palmier și în cealaltă o ghirlandă, iar la
picicare un vas plin cu flori și curmale.

În stînga, față în față cu aceasta, se afla Faima, acope-
rită în întregime de ochi și limbi, cu trompeta în mîină dusă
la gură, ca și cînd ar fi gata să cînte: la picicare avea un
vas cu două aripi de liliac. O alta era figura Certitudinii,
așezată pe un scaun; avea un picior într-un vas plin cu jar
aprins. Mai era prezentă și Fericirea, de cealaltă parte, dea-
supra unui vas vechi, plin cu trandafiri; ținea în mîină scep-
tru lui Mercur, iar la picicare un alt vas vechi plin cu flori
și trandafiri. Toate vasele erau în relief, din bronz prelucrat.
Figurile erau dispuse astfel încît dădeau impresia că doreau
să-și sprijine capetele de partea care împodobește de minune
clădirea și o făcea mult mai plină de har. Deasupra ei se
afla un vultur negru cu două capete de o mărime impună-
toare cu două coroane imperiale. Părea că prezidează întreg
arcu care era miraculos prin el însuși, de culcarea unei pie-
tre foarte albe; în ciuda spațiului redus, toate lucrurile erau
dispuse cu atîta pricepere, încît încăpeau în acest spațiu
tote, iar figurile păreau naturale.

La cealaltă intrare a pieții castelului, care se afla spre
poartă și se numea a vulturului, se afla o ușă avînd sculptate
niște legume și, în părți, patru coloane împodobite cu frunze
verzi și ierburi; tot astfel era împodobită și cornișa deasupra
căreia era scris:

O UTINAM PARES REFERRE POSSINT MERITIS
VESTRIS GRATIAS CAROLE INVICTISSIME, AC PHI-
LIPPE FILI FELICISSIME NUNQUAM ENIM DE SISTE-
RENT MILITIA CHRISTIANAQUE RELIGIO.

(O, dacă s-ar putea să-ți se aducă mulțumiri egale cu
meritele tale, viteazule Carol, și preafericitule Filip, nicio-
dată ele nu ar înceta să slăvească armata și vitejia creștină) 320

Deasupra se afla o stea mare și frumoasă care avea la mijloc armele Principelui, cu această inscripție dedesubt:

MADRUCCIORUM ZENITH

(Zenitul Madruccilor)

Se mai afla și o a treia intrare în piața castelului care dădea către piața San Martino. Pe pământ erau așezate două pedestaluri și deasupra lor patru globuri aurite și apoi două piramide, fiecare înaltă de 50 de picioare, asemenea unui arc; în acest spațiu poate intra biserica San Pietro din Roma; Fiecare avea în vîrf un glob mare sau ceva ce părea din bronz. una dintre piramide avea la bază această inscripție veche:

DIVO APOLLINI

EX VOTO ROM. EXERC. CUM CLAUD. NERO HAS-
DRUBALEM CELERITATE OPPRIMENDUM
DUXISSET

Ca dedicație din partea armatei romane, divinului Apollo, după ce Claudius Nero a poruncit ca Hasdrubal să fie suprimat cu înțeleală)

La baza celeilalte piramide se spunea:

DIVAE HECATE

EX SUPPLICATIONE POP. ROM. CUM. Q. FABIVS
MAX. ADVERSUS HANNIBALEM CUNCTANDO
REIPUB. REM RESTITUIT

(Divinei Hecate ca rugăciune a poporului roman pentru întemeierea Republicii de către Q. Fabius Maximus împotriva lui Hannibal).

Între cele două piramide atîrna o broderie reprezentînd legume ca aceasta care avea la mijloc un cadru, iar în limba spaniolă cele ce urmează, cuprinzînd două inscripții străvechi:

EL TIEMPO, QUE HA DE GASTAR
LA TARDANCA EN CONCLUYR,
HALO LUEGO DE COBRAR
UN SUBITO PROSEGUIR,
QUE ESTOS SON LOS DOS CAMINOS
D'EL BUEN SESO Y DE PRESTEZA,
CON QUE LOS REYES DIVINOS
ACABARON TODA EMPRESA

(Timpul care trebuie să cheltuiască
zăbava în terminarea unui lucru
fără întîrziere trebuie să răsplătească
ceva ce se va continua imediat.

Acestea sînt cele două drumuri
al bunului simț și al priceperii
cu care regii cei divini
au dus la bun sfîrșit orice ispravă).

În mijlocul pieței, în fața porții castelului se află un glob mare rotund, care reprezenta lumea, prins de o sfoară care traversa toată piața, de la poarta castelului, pînă la casa de peste drum. Pe o parte era reprezentată lumea: pămîntul înconjurat de ocean, Marea Mediterană, cuprinsă între cele trei părți ale acestuia, Europa, Africa și Asia, multe provincii, orașe, munți și riuri care se vărsau în mare. Deasupra globului se afla un vultur mare, imperial, cu o coroană

imperială deasupra capului și dedesubtul ei o roată care reprezenta Soarele. Globul era înconjurat de douăsprezece capete care reprezentau vînturile principale. Interiorul era plin de focuri de artificii și multe rachete dispuse astfel încît să fie lansate la timpul potrivit.

Cînd Principele a ajuns în mijlocul pieței însoțit de pompa regală toată artileria a tras o salvă în același timp. Una din rachete, sfîrșind a atins globul care într-o clipă făcu să se miște miraculos reata Soarelui, vînturile să sufle, fulgerînd cu o furie nestăpînită, iar alte rachete zburau cînd în sus, cînd în părți, printre oameni, în formă de cere, cu huruit continuu; artileria completa tot acest zgomot, și tot astfel trompetele, surlele, tobele și alte instrumente.

Tot spectacolul a durat destul de mult, astfel că a determinat pe Principe să se oprească pentru a-l privi de aproape. La poarta castelului, îl dreapta, se afla o urnă sau un urcior de formă veche din care curgea apă; purta numele colosului Adige, care este riul Athesis, și în limba populară se numește Ades. Pe urnă era scris:

SERENISSIMO SEÑOR
YO CIERTO ME CONTARIA
EN LOS RIOS MAS UFANOS
CON HAZERME VOS FAVOR
QUE OTRA AGUA SINO LA MIA
NO LAVASSE VUESTRAS MANOS
Y SINO LO HE MEREcido
POR NO AVER OS LO SERVIDO
DADME COMO A BUEN VASSALO
QUE VUESTRO FIERO CAVALLO
SUS PIES LAVE EN MI METIDO.

(Prea ilustre Senor,
eu însumi m-aș afla
în riurile cele mai mîndre
pentru a-ți face ție pe plac
și fie ca alte ape să-ți spele
mîinile ca ale mele
iar dacă eu nu merit
pentru că nu te-am servit,
îngăduie-mi ca unui bun vasal,
ca mîndrul tău cal, să-și spele picioarele
cînd va intra în apele mele).

Apoi Principele coborî de pe cal și intră în camera sa, împodobită cu mare fast, așa cum numai mărinimia și generozitatea cardinalului o putea concepe. Erau aproape orele opt ale serii, cînd Principele a ieșit să cîneze într-o sală în care, sub un bogat baldachin, de mătase aurită, se afla o estradă ridicată la înălțimea a două trepte, înconjurată cu niște gratii, iar în centru o masă patrată, pe care erau patru tacîmuri. Mai jos se afla o masă mai mare, la care urmau se se ospăteze cardinalii și cavalerii de seamă, ca și doamnele aflate acolo. Principele a poruncit să se coboare masa de pe 322

estradă și să fie așezată alături de cealaltă; apoi a luat loc în mijlocul mesiei, de unde putea privi tot ce se întâmplă în jurul lui; de o parte, porunci să se așeze Ducele Mauriccio și apoi doamenele, după rang, fără nici un cavaler printre ele; în capul mesiei erau cîțiva cavaleri, iar de cealaltă parte cardinalul Augusta, apoi cardinalul de Trento, amiralul de Castilla, marchizul de Astorga, iar mai apoi șase doamne frumoase italiene, printre care se afla ducele de Alva, mai departe marchizul de Pescara, iar în spatele lui cîțiva seniori și cavaleri; pe cînd i se aduceau Principelui vasele, pentru spălat pe mîini, cei doi cardinali și ducele Mauriccio i-au întins prosoapele. Cina a fost regească și somptuoasă, servită după obiceiul german, cu multă muzică și distracție.

De la totem la alegorie

Un text foarte important pentru a înțelege trecerea de la imaginea apotropaică la emblema, este micul tratat, presupus din evul mediu tîrziu, pe care Camillo Leonardo l-a inclus în ediția venețiană a lucrării *Speculum lapidum* din 1502, și care în mod cert păstrează, dacă nu semnificațiile, amintirea unor imagini efectiv atestate în glicptica antică.

*Sculpturi sau imagini ale lui Solomon**

Am găsit o carte foarte veche despre figurile gravate pe diferite pietre prețioase, al cărei titlu era ca acesta, dar fără numele autorului: cred totuși că a fost a lui Solomon, fiindcă în cartea aceasta erau multe lucrări de ale lui.

În numele domnului, aceasta este o carte mică dar prețioasă, pe care fiii lui Israel au conceput-o în deșert, după numele tău, doamne, și după mersul stelelor.

Figura unui om stînd aplecat deasupra plugului, un om cu gitul mic și barba bogată; patru alți oameni atîrnă de gitul lui, iar el ține în mînă o vulpe și în cealaltă un vultur, și să știi că dacă pui la git această figurină, face roditoare toate răsăturile și poți găsi toate comorile. Totodată ia o bucată de lînă neagră, curată, nevopsită și înfășoară cu ea o piatră; pe aceasta pune-o între spice de grîu și dormi cu capul pe ele² ei bine, vei visa toate comorile din ținutul în care te afli, și în ce fel le vei putea dobîndi. Asemenea piatră mai are și altă putere, și anume vindecă toate bolile vitelor, dacă ele beau apa în care s-au scăldat.

Un om sculptat în jasp verde, care are un scut atîrnat de git și pe cap un coif și sabia ridicată, și calcă în picioare un șarpe, pune-l la git și nu te vei mai teme de nici un dușman; în toate lucrurile vei fi biruitor și mai cu seamă bun în treburile militare, jaspul trebuie să fie montat în bronz.

Un cal care duce pe spate o tescuitoare de struguri sau un crocodil: dacă îl vei găsi (sculptat) în hiacint alb, să știi că e bun în vremuri de pace și în orice neînțelegere, iar tu pe loc vei fi iubit de toți oamenii și de toate animalele, iar el trebuie montat în aur.

Un om șezînd și o femeie în vecinătatea lui, cu părul desfăcut pînă la coapse și cu ochii în sus: dacă îl vei găsi sculptat în corneliu, să știi că orice om sau femeie atînși de acest sigiliu, îi va fi supus ție la orice vrere a ta: trebuie să-l legi în aur, cîntărind atît cît cîntărește piatra, iar dedesubt să pui iarbă și ambră.

Un cal înspumat și deasupra lui un bărbat ținînd un sceptru în mină: dacă îl vei găsi sculptat în ametist, să știi că această figurină e de folos în toate împrejurările, și toți prinții și frunțile bisericești îi vor fi supuși. Trebuie să fie montat în aur sau în argint, în greutate dublă sigiliului.

O femeie ținînd într-o mină o pasăre și în alta un pește: dacă o vei găsi sculptată în cristal, să știi că e bună pentru a prinde păsări de tot felul; trebuie montată în argint.

Un animal cornut care duce sub el un cal și calul poartă o jumătate de capră: dacă îl vei găsi sculptat în vreuna din pietrele prețioase, să știi că e bună pentru a imblinzi toate fiarele, și trebuie să fie pusă pe un inel de plumb.

Un soldat pe un cal gonînd cu un corn la git și un copac în fața lui; dacă îl vei găsi sculptat în vreo piatră prețioasă, să știi că e bună în toate vinătorile.

Un om care îngenunchează și privește în sus, ținînd în mină un petec de sfeară; dacă îl vei găsi sculptat în peruzea, să știi că e bun pentru a cumpăra și a vinde lucruri de tot felul; poartă-l cu pietate.

O figurină de fragula care poartă în gură un ram de măslin; dacă o vei găsi sculptată și o vei pune la un inel de argint, vei fi poștit de toți la ospete și cei ce vor fi acolo, nu vor minca, ci toți vor privi la tine, dacă tu o vei purta pe mîna dreaptă.

Imaginea unui scorpion și a unui săgetător luptîndu-se între ei; dacă o vei găsi pe o piatră, pune-o pe un inel de fier, iar dacă vrei să cunoaști forța ei, apasă figurina în ceară și pe oricine vei atinge cu ea, pe dată va intra în dezbinare cu toți.

O figurină de berbec împreună cu o jumătate de bou; dacă o vei găsi pe o piatră prețioasă, pune-o pe un inel de argint: atinge pe cine vrei și vei fi în bună înțelegere.

O femeie sculptată și un pește mijlociu; ea ține în mînă o oglindă și în cealaltă o crenguță; dacă îi vei găsi în hiacint marin, pune-i la un inel de aur și acoperă sigiliul cu ceară; de vei vrea să mergi, fără ca nimeni să te vadă, ține piatra strînsă în palmă și vei avea multe împliniri.

Figura unui om care ară și deasupra lui este mîna domnului făcînd semnul crucii și lingă semn e sculptată o stea; dacă vei găsi această figură într-o piatră prețioasă, o vei purta cu mare cînstire; în orice ținut te vei afla, nu vei pieri de furtună, iar roadele pămîntului nu vor pieri din ținut.

Un cap și un git sculptat în jasp verde; dacă vei găsi această imagine, monteaz-o pe un inel de argint sau de aramă și apoi s-o porți cu tine; nu vei pieri în nici un fel; trupul tău va fiferit de orice beteșug și mai cu seamă de fierbințcală sau dropică, iar tu vei avea mare bucurie la prinderea păsărilor; în lupte ca și în vremuri de pace, vei fi fruntaș; pe

femei le ajută la procreare și le huzie: dă pace și bună înțelegere ca și cele mai multe binefaceri, aceloră care poartă imaginea; să o porți cu multă cinstire.

Imaginea unui basilisc și a unei sirene de mare a cărei jumătate de sus este o femeie; jumătatea de jos însă, șarpe; dacă o vei găsi în vreo piatră prețioasă, poart-o la tine și vei putea atinge toate animalele veninoase fără vreo pagubă.

Un basilisc și un balaur încolăciți unul într-altul; de-i vei găsi sculptați, pune-i la git; dacă vrei să te lupți cu vreo fiară sau cu vreo vietate de mare, ea va fi iute biruită.

Un om gol împăunat și încununat, care ține într-o mână o cupă și în cealaltă un smoc de iarbă; dacă vei găsi imaginea sculptată în agată, pune-o pe un inel de orice metal; și orice om care are fierbințeală, se va lecu.

Un om stînd în picioare, al cărui cap e de bou și picioarele de vultur; dacă vei găsi imaginea pecetluită într-o piatră, poart-o cu tine, și nu vei găsi om care să te clevețească.

Figura unui uriaș, ridicat, care ține într-o mână un obol și în cealaltă un șarpe, iar deasupra omului este gravat un soare, iar sub el un leu; dacă o vei găsi sculptată în diadoc, pune-o într-un inel de plumb și dedesubt pune rădăcină de pelin și rădăcină de fin grecesc; poartă-l cu tine deasupra malului unei ape, și chiamă pe oricare dintre spiritele rele, și vei avea de la ele răspuns la toate lucrurile de care le vei întreba.

Figura unui om care stă în picioare și care are umerii mari și niște friie iar pe grumaz o povoaie de ierburi; dacă o vei găsi sculptată în jasp verde, poart-o cu tine și vei fi slobod de febră acută. Iar dacă vei fi medic, vei reuși în tratarea tuturor bolilor; dar dacă piatra va fi pătată, pune-o la un inel de argint; într-un fel lecuiește pe cei care varsă sînge.

Figura unei turturele de o vei găsi sculptată în paragon și o vei pune la un inel de plumb, nu vei fi nicicînd rănit și nici nu vei suferi de vreo boală; vei fi cinstit de toți oamenii și mai ales de seniori.

Figura unei păsări ce ține o frunză în cioc și în apropiere are un cap de om sau de vultur, de-o vei găsi sculptată în paragon auriu, monteaz-o la un inel și vei fi peste măsură de bogat și adorat de semenii.

Figura unui Vărsător de-o vei găsi sculptată în turcoază verde, de o vei purta, din tot ce vei vinde și vei cumpăra vei avea cîștig; în asemenea măsură încît toți cumpărătorii te vor căuta.

Un bărbat tînăr ce ține pe cap o coroană și stă pe un tron cu patru picioare și sub unul din picioare se află un bărbat care stă și ține jîlul pe grumaz, iar în jurul capului celui ce e așezat, se află un cerc și mîinile lui sînt ridicate spre cer; dacă vei găsi această figură sculptată pe un hiacint alb, mergînd la un rege sau la orice om puternic, vei obține tot ce dorești.

Figura unei femei cu părul despletit și sinii dezgoliți în apropierea căreia este un bărbat care o amenință; dacă o vei găsi sculptată în hiacint gravat sau în cristal și-o vei

monta pe un inel de aur de greutatea pietrei, vei fi indulgent cu toți și toți ți se vor supune; de o vei pune sub cap, vei vedea în vis pe aceea care îți este dragă.

Figura unui bărbat șezînd deasupra unui pește, dacă o vei găsi sculptată în jasp roșiatic și o vei pune în căptușala hainei unui bărbat la un ospăț, acesta nu se va sătura niciodată.

Figura unui bărbat care ține în mînă o floare, dacă o vei găsi sculptată în corneliu și o vei monta pe un inel de cositor într-o noapte cu lună nouă sau într-o vineri, pe oricine vei atinge, ți se va supune.

Figura unui șarpe care are pe spate un bărbat și pe coadă un bici, dacă o vei găsi sculptată în vreo piatră, cel care va purta această piatră va avea de toate din belșug și va fi viclean.

Un bărbat stînd în picioare și ținînd în mînă deasupra capului o seceră și sub picioarele acestuia va sta un crocodil; dacă vei găsi această figură sculptată în piatră, pune-o la un inel de plumb; și sub piatră pune puțină rădăcină de ceapă-de-mare; cel ce îl poartă, va fi ferit de toți dușmanii și dacă le va ieși în întîmpinare, îi va învinge.

Figura unui bărbat care stă în picioare deasupra unui balaur și ține în mînă o sabie, dacă o vei găsi sculptată în hematită, pune-o pe un inel de plumb sau de fier, ți se vor supune toate spiritele care sălășluiesc în întuneric și îți vor dezvălui comori întregi cu un descîntec ușor.

Un chip de leu sau de balaur cu două capete, cu o coadă micuță, sau un bărbat în mîna dreaptă cu un toiag cu care izbește capul leului sau capetele balaurului; dacă vei găsi figura sculptată în pirită, pune-o la un ban de aur și sub piatră să fie mușchi; ți se vor supune toți și forța îți va spori; pecetluiește cu ea ceară și dă-o cui vrei; va avea aceeași putere.

Figura unui bărbat care călărește și ține într-o mînă un friu și în alta un arc împreună cu o sabie încinsă; de o vei găsi sculptată în pirită și de este montată pe un inel de piatră, pe cel care o poartă îl face biruitor în lupte și acestuia nimeni nu i se va putea împotrivi; și dacă cineva va cufunda acest inel în ulei aromat, și-și va unge fața cu acest ulei, toți cei ce-l vor vedea, se vor teme de el și nu i se vor putea împotrivi.

Un bărbat în picioare, gol, și la dreapta lui, o copilă goală, în picioare, cu coșitele legate în jurul capului, sau un bărbat care ține mîna dreaptă pe gîtul copilei și cea stîngă pe pieptul ei, și privește trupul acesteia, iar ea privește în pămînt; pune imaginea pe un inel de fier de greutate egală cu aceea a pietrei și aruncă sub piatră o limbă de pupăză, smîrnă, piatră acră și singe de om cît cîntărește limba păsării; celui ce poartă inelul, niciun vrăjmaș nu i se va împotrivi nici în război, nici în zilele bune; nici lotru, nici fiară păgubitoare nu va putea intra în casa în care piatra va fi fost fixată. Iar dacă un epileptic va bea din apa în care a fost săplată, se va vindeca. Pecetluiește cu ea ceară roșie și pune-o la gîtul unui ciine și atita timp cît va fi acolo, 326

acesta nu va putea să latre niciodată și nici să facă vreun rău.

Un om cu barbă și fața lunguiață și sprincelele arcuite, șezînd deasupra unui plug între doi tauri iar la gîtul lui este un cap de om și un cap de vulpe, dacă vei găsi figura sculptată în vreo piatră, este bună la răsaduri și la toate muncile agricole sau la găsirea comorilor, ca și la vindecarea multor betesuguri; dacă cineva o va purta, toți șerpii vor fugi din fața lui; îi lecuiește chiar și pe epileptici; iar dacă un prunc o va purta la gît, izgonește de la el teama și chinul spiritelor rele, iar de-o va purta bolnav, își va dobîndi sănătatea; ca să aibă efect și mai mare, trebuie pusă pe un inel de fier în greutate dublă față de a pietrei.

Figura unui vultur stînd, de o vei găsi sculptată în ethice și de o vei pune pe un inel de plumb, vei fi iubit de oameni și de viețuitoarele din jur; dacă pe inel va fi sculptat și un pește, dacă vei merge la pescuit, vei prinde mulți pești.

Figura unui bărbat ținînd în mină o vietate care se agită, de o vei găsi sculptată în euhil, pune-o la orice inel vrei; purtătorul va fi temut și respectat de toți, pînă și de prinți.

Figura unui berbec și a unui leu pe jumătate, dacă o vei găsi sculptată pe vreo piatră prețioasă și o vei monta pe un inel de argint, de vei atinge pe cei dezbinați, ei vor ajunge pe dată la bună înțelegere.

Figura unui cal înaripat ce i se zice Pegas, de-o vei găsi sculptată pe vreo piatră, este de bun augur pentru luptători și încurajează pe oricine într-un război desfășurat în cîmpie; vindecă pe cai de toate bolile.

Figura unui urs și a unui șarpe care se încolăcește pe după urs, de-o vei găsi sculptată pe vreo piatră, te face isteț și statornic în planurile tale.

Figura unui Hercule ținînd în mină măciuca cu care răpune leul știut, de-o vei găsi sculptată pe vreo piatră, să știi că dă biruință purtătorului într-un război în cîmp deschis.

Pom sau viță de vie sau spic, de le vei găsi sculptate pe vreo piatră, pe cel ce o va purta îl face să aibă din belșug hrană și veșminte; pe prinți îi va face de asemenea binevoitori.

Un zeu Marte înarmat sau o fecioară înveșmintată în stola cu fusta increțită, ținînd în mină un laur, de va găsi cineva această imagine sculptată în jasp, va deveni puternic în toate; va mai fi ferit de moarte violentă, de înec și de întîmplări potrivnice.

Figura zeului Marte, care este aceea a unui ostaș cu lance, de va fi găsită pe vreo piatră, cel ce o poartă va deveni îndrăzneț, brav și războinic nebiruit.

Figura lui Jupiter cu înfățișarea unui om și capul unui berbec, de va fi găsită, va face ca acela care o poartă să fie iubit de orice făptură și va obține de grabă tot ce va dori.

O statueta a Capricornului, sculptată în corneliu sau în vreo altă piatră, de-o pui pe un inel de argint și o porți cu tine, vei fi ocolit de dușmani; nici un judecător nu va pro-

nunța împotriva ta o hotărîre nedreaptă; vei avea prietenia tuturor și vei învinge orice dușman.

Pecești sau imagini ale lui Hermes

Hermes, în opusculul cu numărul cincisprezece, în patru părți, descrie imagini pe care e posibil să le găsești; despre acestea vreau să vorbesc acum:

Un cap de om cu barbă lungă și cu puțin singe în jurul gîtului, dacă imaginea se găsește sculptată în diamant, să știi că este prielnică biruinței și curajului, și păzește trupul de răni.

O fecioară cu o torță în mînă; dacă va fi găsită în cristal, are puterea de a păzi lumina ochilor.

Figura unui om împricinat sau a lui Dumnezeu, de-o vei găsi sculptată în rubin, te poartă spre onoruri și bogății.

Figura unui ciine ce prinde iepuri, sculptată în beril, e bună pentru a dobîndi cele mai mari cinstiri, faimă și bunăvoință.

Imaginea unui cocoș sau a trei copile, de se găsește sculptată în agată, pe om îl face plăcut înaintea lui Dumnezeu și a oamenilor, și folosește și arta magiei.

Figura unui leu sau a unei pisici, de va fi sculptată în granat, oferă bogății și cinstiri, învescelește inima și alungă tristețea.

Imaginea unui cerb sau a unei năpirci, dacă va fi sculptată în onix, îi oferă curaj celui ce o poartă; pe demoni îi pune pe fugă și înfrîncăză vinturile păgubitoare.

Figura unui om care se aseamănă cu aceea a unui negustor ce duce mărfuri spre vînzare, sau a unui om șezînd lingă un soldat, dacă se află sculptată în smarald, aduce bogății, te face biruitor și te salvează cînd te afli în primejdie.

Imaginea unui taur sau a unui vițel dacă se găsește în magnet, cel ce o poartă va putea merge în siguranță în toate locurile, fără supărare; imaginea este bine venită și împotriva farmecelor.

Figura unui cal sau a unui lup aflată în jasp, pune pe fugă fierbințele și încheagă singele.

Figura unui om ridicat în văzduh sau purtînd o coroană, de va fi reprezentată în topaz, pe cel ce o poartă îl va face bun și îndatoritor; va fi iubit de Dumnezeu și i se vor conferi demnități.

Un om înarmat cu o sabie în mînă, dacă va fi sculptat în sardonix sau în ametist, va aduce o memorie bună celui ce îl poartă, și îl va face înțelept.

Figura unui cerb sau a unui țap, dacă se află sculptată în calcedonie va avea puterea să sporească bogățiile, în cazul că este păstrată într-un scrin.

Imaginea unui cerb sau a unui iepure în jasp, are puterea de a liniști pe lunatici, pe melancolici și pe nebunii furioși, ca și pe aceia care rătăcesc pretutindeni în noapte.

Imaginea unui iepure în jasp care nu e conformă cu reprezentarea semnului de pe cer, de va fi purtată, va putea feri pe oricine de demoni.

Langusta de mare, sculptată în beril, împacă pe cei debinați și înlesnește căsătoria.

Imaginea unui împărat ce ține capul semet, sculptată în piatră, va face ca acela ce o poartă să fie îndrăgit și să obțină orice de la cei din jur.

O fecioară înveșmântată în stolă, sculptată în jasp, va face puternic pe cel ce o poartă și îl va feri de la înec.

Un om înarmat sau o fecioară care ține în mână un laur și este înveșmântată ca o matroană, îl ferește pe cel ce o poartă de cîinii răi și mai cu seamă de înec.

Imaginea unui om cu o sabie în mână îl face biruitor în războaie pe cel ce o poartă.

Figura unui corb de noapte, pasărea Minervei, de va fi sculptată în piatră folositoare științei, îl poate face pe om iubitor de știință și de vorbire.

Imaginea unui păun, sculptată într-o piatră, are puterea de a aduce bogății.

Un Marte înarmat, purtat în safir, împiedică scufundarea în apă.

Figura unui om care răpune un leu sau o fiară cu sabia, îl face pe cel ce o poartă isteț, puternic și iubit de toți.

Figura unei femei șezînd, cu o coroană pe cap și cu miinile îndoite, face pe oricine harnic, devotat și pios.

Figura unui vîntător sau a unui cerb sau a unui iepure, în jasp, are forța de a slobozi pe cel chinuit de duhuri.

Imaginea unui om ținînd un laur sau o ramură de palmier în mîna dreaptă, îl face pe oricine cîștigător în procese și biruitor în lupte.

Figura unui om înaripat, avînd sub picioare un șarpe și ținînd capul acestuia în mîini, îl face pe cel ce o poartă bogat, prevăzător și iubit de toți.

Figura unui om cu cap de țap, e bună pentru a dobîndi succese și bogății.

Imaginea unei furnici care trage după ea un spic sau un bob de grîu, e bună pentru a dobîndi bogății.

Figura unui cocoș ținînd în cioc o coroană sau o cingătoare de biruință într-o luptă, te va face bun la toate și iute în minuirea treburilor.

Un cal înaripat, dacă va fi sculptat întreg în vreo piatră și mai ales în agată, te va face biruitor în război și prevăzător în minuirea tuturor treburilor.

INDICE ANALITIC

- Abd-Allâh-Al Mâmoûn, II: 42
 Abélard, II: 231
 Accolti P., II: 203
 Ackerman J. S., II: 264
 Adam, I: 130, 286, 287, II: 147
 Adamîfi, I: 158; II: 276, 308
 Adam și Eva, II: 139
 Adhëmar, I: 29; II: 154, 155, 275, 288
 Adriani A., I: 292
 Adriani M., II: 293
 Afanasiev A. N., I: 272
 Agostini L., II: 167, 294
 Agostino del Riccio, I: 324; II: 256, 257, 310
 Agostino (Sf.), II: 225
 Agostino Veneziano, I: 164, 212
 Agricola, I: 159, 297, 299, 300; II: 287
 Agucchi G. B., II: 18, 19
 Alazard J., II: 303
 Albert V de Bavaria, I: 243
 Alberti Leon^oBattista, I: 39, 65, 76, 85, 86, 185, 218, 224, 230, 258, 265, 312, 323, 325, II: 52, 57, 126, 170, 197, 226, 275, 284, 285, 290, 292
 Albertus Magnus, I: 86, 161, 253; II: 47, 57
 Albirumi, II: 251
 alchimie, I: 217, 232, 249, 252—253, 282
 Alciato, I: 296
 Aldrovandi, I: 152, 158, 243, 333; II: 59, 82, 83, 84, 89, 90, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 110, 246, 266, 268, 270, 271, 272
 Alegorie, II: 5—38, 242, 246
 Alexandru cel Mare, I: 272, 307; II: 55
 Alexandru VII, I: 322
 alfabetul și astrologia, I: 282
 Alföldi A., I: 283; II: 248, 249
 al-Gaziri, II: 53, 54, 254
 Alhambra, II: 56
 Alhazen, II: 253, 254
 Alkindi, II: 254
 Altamira, I: 98
 Altdorfer A., II: 282, 313
 Alvarotto, II: 234
 Amador de los Rios J., II: 86, 267
 Amat di S. Filippo P., I: 305
 Ambras, I: 228, 229, 235, 296, 324, 326
 Amiano Marcellino, I: 118
 Amiet M. P., I: 277, 285, 289
 amorfism, I: 335
 anatomia, II: 136, 137, 267
 Anceschi L., I: 265
 Andrea Cappellano, II: 277
 Andrea del Castagno, I: 134
 Ansaldi G. R., II: 215, 304
 Ansfeld A., I: 272
 Antal F., I: 40, 258; II: 285, 305
 Antonelli, I: 245
 Antonello da Messina, I: 250
 Antonucci G., I: 317
 Anvers, I: 242
 apa: I: 123, 220, 221, 228; II: 39, 272, 290
 apa vieții, I: 28
 Apelle, I: 243, II: 87, 98, 104, 268, 272
 Apocalipsul, I: 138, 154, 301—302
 Apollodor, II: 254
 Apuleius, I: 91, 153, 316; II: 123
 Aquileia, II: 252
 Arca lui Noe, II: 189, 190, 191, 298, 292
 Arcadia, I: 251; II: 220, 221, 223

- Arcari, II: 294
 Arcetri, Torre del Gallo: II: 143
 Archita, II: 52, 54
 Arcimboldo, I: 74, 235, 331; II: 78, 276
 Aretino Pietro, I: 52, 167, 208
 Argan Giulio Carlo, I: 29
 Ariosto Ludovico, I: 70, 192, 196, 319
 Aristofan, II: 23
 Aristotel, I: 144, 153, 161, 272, 319; II: 54, 80, 101, 102, 114, 115, 254, 263, 279, 295
 Arlecchino, I: 130, 169, 286
 Arles, I: 266; II: 276
 Armida, I: 192; II: 79
 Arnaldi G., 276
 Arnobiu, I: 265
 Arnolfini, II: 282
 Arslan E., I: 34; II: 278, 286
arta precolumbiană, I: 242, 243, 294, 333
 Artelt W., II: 264, 267, 280
 Artemidor, I: 165, 166, 302
 Asclepios, I: 289
 Assisi, II: 215
 Assunto R., II: 243, 244, 277
 Assur, I: 115, 295
 Assurbanipal, I: 287
astrologia și astronomia, I: 125, 149, 267, 278; II: 131, 133, 135
 Ateneu, II: 254
 Auboyer J., II: 249, 250
 Auer E. M., I: 34
 Auerbach E., I: 66, 262
 Augsburg, I: 280; II: 295
 August I de Dresda, I: 296
 August III al Poloniei, I: 329
 Aurispa G., II: 54, 254
 Ausoniu, I: 51, 328
auspici, I: 119, 120
 Ausserer C., II: 260
automatele, I: 120, 121, 265, 267, 280, 328; II: 39, 77, 247, 248, 260, 262
 Averini R., I: 266
 Avesani R., I: 302
Avesta, I: 128
 Avicenna, I: 161
 Azalus Pompilius, II: 253
 Azerbaijan, I: 28, 115
 Azirat, I: 127
azzurro, I: 282
 Bacci M., II: 270, 272
 Bachiacca, II: 86, 267
 Bachus, I: 270; II: 245, 274
 Bacon F., II: 69, 259
 Bacon R., 54, 254
 Bagatti P. B., I: 329
 Bagdad, I: 283; II: 42
 Baldacci E., II: 270
 Baldass L., I: 295, 311; II: 282, 284
 Baldinucci F., I: 322, 329, 335; II: 263
 Baldung H., I: 70, 164, 205, 207, 318; II: 37
 Baltrušaitis J., I: 27, 28, 30, 92, 93, 104, 122, 151, 155, 161, 267, 273, 280, 294, 296, 297, 301, 322, 327, 333, 334; II: 28, 243, 245, 246, 256, 261
 Balzac, II: 28
Bamboccianti, I: 79; II: 155
 Bandmann G., I: 315
 Bandmann G., I: 315
 Banti A., I: 277
 Barb A. A., I: 270, 276, 289
 Barbadoro B., I: 257
 Barbaro D., II: 269, 299
 Barberini (familia), II: 108, 210
 Barbieri F., II: 293
 Barioli G., I: 289
 Barocchi P., I: 334; II: 256, 268, 271, 272; vol. II: 5
barocul, I: 32, 51, 54, Baron H., I: 39, 40, 257
 Barovier, II: 144
 Barozzi J., vezi Vignola
 Barrelet M. T., I: 285
 Bartoli D., I: 230, 239, 240, 328; II: 272, 301
 Bartolomeo Fra', II: 85, 146
 Bartolomeo Veneto, II: 144

- Basile G., I: 126, 128, 170, 172, 285
 Bassano J., II: 79, 154, 288
 Bassermann J., II: 259
 Bassi E., II: 304
 Batoni P., II: 223
 Battisti E., I: 301, 333; II: 263, 265, 273, 278, 297, 299
 Battke H., I: 269
 Baudelaire Charles, I: 55
 Bayet J., I: 302; II: 247
 Bayle P., I: 32
 Beatrizet N., II: 85, 269
 Beccafumi, I: 129
 Becherucci L., I: 29, 32, 34
 Beckmann F., I: 319; II: 259
 Beer E., I: 280, 324
 Beham H. S., II: 280
 Behling L., I: 311; II: 266
 Beitzl R., II: 308
 Bell C. F., I: 330
 Bellano, I: 213
 Bellini G. B., I: 134
 Bellini G., I: 197; II: 267
 Bellini J., I: 71, 84, 108; II: 53, 104, 246
 Bellori, II: 85, 110, 194, 195, 197, 198, 216, 220, 266, 274, 299, 301
 Bembo Pietro, I: 70; II: 87
 Bémol M., I: 334
 Benedict XIV, II: 126, 174
 Benesch O., I: 294; II: 282
 Benevolo L., I: 303; II: 294, 296
 Bennini L., II: 99
 Benoit, II: 247
 Benoit de Sainte More, I: 273, 310
 Bérard J., I: 275
 Berenson B., I: 276; II: 283, 286
 Bergema H., I: 276
 Bergström I., I: 284; II: 286, 288
 Berna, I: 266; II: 246
 Bernardi G., I: 325
 Bernardi M., II: 285
 Bernardo S., II: 231, 234, 259
 Bernheimer R., I: 286, 312; II: 244
 Bernini Gian Lorenzo, I: 80, 221, 223, 225, 284, 304; II: 71, 198, 207, 223, 232, 263, 271, 306
 Beroaldi F., II: 291
 Berry, duce de, I: 266; II: 135, 137
 Bersano Beghey M., I: 34
 Bertelli C., II: 265
 Berti L., I: 29, 34, 253, 306; II: 60, 255, 257
 Bertoni G., I: 271
 Besson J., II: 162
 Béthune Philippe de, II: 297
 Bezombes R., I: 333
 Biagi G., I: 331
 Bialostocki J., I: 290; II: 288
 Bibbiena, cardinal, II: 283
 Billiet J., II: 303
 Binsfeld W., I: 273
 Biringuccio Senese, I: 233, 329, 330
 Birkenmajer A., 253
 Biton, II: 254
 Blanc A.C., I: 275
 Blanchet A., II: 247
 Bloch I., II: 281
 Bloomfield M., II: 244
 Blum C., I: 302
 Blunt A., I: 263
 Boccaccio Giovanni, I: 198, 305; II: 11, 126, 243
 Bocchi, I: 335
 Bodenschatz, I: 287
 Bodini, I: 32
 Bodkin T., II: 284
 Boenheim W., I: 296, 324, 326
 Boemus J., (H. Beham), I: 158, 159, 297, II: 307, 308
 Bognetti G., I: 34, 275
 Bohme R., I: 274
 Boissonade I. Fr., II: 250
 Boldrini, II: 288
 Bologna, I: 152, 329; II: 82, 95, 96, 97, 163
 Bolswert B., II: 36
 Bolzano, I: 289
 Bomarzo și Polimarzo, I: 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 189, 218, 247, 303, 304, 305, 306, 331
 Bonaiuti, abate, II: 304

- Bonaventura S., I: 285
 Bonifaciu VIII, II: 125
 Bonomo G., I: 308, 319
 Bonucci, I: 265
 Borghini V., I: 253
 Borinsky K., I: 291, 332
 Born W., I: 277
 Borromeo C., II: 123, 290
 Borromini, I: 80, 264, 284;
 II: 199, 207, 225, 301
 Borroni F., I: 296
 Bosch, I: 46, 82, 92, 102,
 105, 121, 142, 147, 203,
 264, 315
 Bosse A., II: 259
 Bossuet, II: 226, 227, 230
 Bosticco S., I: 296
 Botero, I: 294
 Bottari, I: 266
 Botticelli Sandro, I: 44, 45,
 134, 221, 259, 269, 330
 Bourdichon, I: 287
 Bourrel J., (Buteo), II: 298
 Boyer F., I: 34; II: 297, 298
 Bracciolini F., II: 242
 Braitemberg V., II: 248
 Brandi C., I: 34
 Brant S., I: 318
 Braque, II: 9
 Brasini, II: 186
 Braunfels W., II: 294
 Brega G. P., I: 34
 Bremond H., II: 262
 Brescia, Muzeul creștin, II:
 48
 Bretania, I: 267, 268
 Breton, I: 55
 Brett G., II: 249, 250
 Breventano Pavese S., I:
 328
 Briem E., II: 246
 Brigante Colonna G., II: 242
 Briganti G., I: 314; II:
 155, 279, 289
 Brion Marcel, I: 260
 Brommer, I: 281
 Bronzino, II: 239, 262
 Brueghel, I: 79, 142, 296;
 II: 106, 112, 284
 Brunelleschi Filippo, I: 38,
 44, 48, 64, 65, 138, 171;
 II: 51, 197
 Brunfels O., II: 265
 333 Bruni, I: 38, 39
 Bruno G., I: 87, 252
 Bruxelles, I: 287
 Bruyne E. de, II: 251, 277,
 284
 Bry J. Th de, I: 296
 Budino J. A., II: 271
 Buoni J. A., II: 97, 162,
 271, 292
 Buontalenti, I: 82, 85, 187,
 225, 237, 244, 255, 335;
 II: 52, 59, 61, 62, 68, 75,
 76, 78, 209, 256, 258
 Burckhardt Jacob, I: 165
 Burgmair H., I: 206; II:
 288
 Burriss E.E., I: 301
 Busiri Vici A., 34, 321
 Bussagli, I: 29
 Buttita A., I: 34, 289, 296
 Butzbach, I: 318
 Byron, II: 215
 Cagiano de Azevedo, I: 29,
 117, 279
 Cagnacci, II: 126
 Caillois, I: 311, 319
 Calder, II: 39
 Callot, I: 105
 Calvesi M., I: 174, 303, 304
 Calvin I., I: 49, 99, 118,
 119, 268, 269, 272, 273,
 274, 275, 278, 288, 325,
 326; II: 247
calvinism, II: 89, 129, 266
 Campbell Dogson, II: 288
 Campori, II: 267, 282
 Canaletto, II: 197, 221
 Canestrini G., II: 252
 Canova Antonio, II: 215,
 218, 221, 304, 305
 Cantimori D., I: 302
 Caprino K., I: 305
 Caramuelio A., II: 292
 Caravaggio, I: 79, 85; II:
 88, 101, 109, 110, 111,
 112, 147, 156, 205, 206,
 217, 232, 268, 274, 286,
 302, 306, 307
 Cardano G., I: 166, 211, 302;
 II: 103, 161, 291
 Carli E., I: 34; II: 286, 300
 Carmenati M., I: 154, 269,
 270

- Caro A., I: 221, 323, 334
 Carol V., I: 242; II: 38, 73, 92, 256, 319
 Carol cel Mare, I: 309; II: 224, 226
 Carpaccio, II: 146, 147, 282
 Carpitella D., I: 271
 Carracci A., II: 306
 Carracci C. și L., II: 18, 198, 205
 Carrara, II: 310
 Cartari, I: 102, 270, 274; II: 49, 252
 Casella M. T., I: 303
 Cassou J., II: 303
 Castaldo A., II: 292
 Castellano di Breno, I: 196, 313
 Castelli E., I: 32, 34, 81, 264, 265, 268, 286, 295, 300, 313, 315, 316
 Castello, Villa Reale, I: 225
 Castiglione Baldassare, I: 60
 Caus S. de, I: 187, 328; II: 66, 256
 Causa R., I: 34
 Cavalier d'Arpino, II: 110, 274
 Cavalieri G., II: 95
 Cavallari Murat A., I: 34; II: 294
 Cecchi E., I: 292
 Cellini Benvenuto, I: 31, 130, 286, 307, 313, 314, 319, 327, 333, 334, 336
 Celso, II: 189
 celți, I: 267, 273
Cena Cypriani, II: 121, 276
 Cerruti, II: 210
 Cerulli E., I: 285
 Cervantes, I: 53
 Cesario d'Arles, I: 210; II: 34
 Cesi F., II: 274
 Cezar, I: 266
 Chabod F., I: 293
 Chagall, II: 50
Chanson de Berthe, I: 310
 Chantilly (muzeul Condé), I: 95; II: 137
 Chapuis A., I: 280; II: 43, 247, 250
 Chardin, II: 214
 Charlot J., I: 333
 Chartres (școala de la), II: 277
 Chastel A., I: 91, 244, 259, 267, 268, 289, 291, 295, 301, 302, 318, 333, 334, 335, 336; II: 253, 276
 Chretien de Troyes, I: 310
 Ciacconio, II: 95
Cibele, I: 192, 197
cibernetica, II: 263
 Cicero, I: 60, 91, 319, 332; II: 128, 224, 275, 278, 279
 Cicogna E. A., II: 292
 Cigoli, II: 108, 273, 274
 Cioli, II: 78, 262
 Circe, I: 192, 193, 310
 Cirese A., I: 29, 34
 Ciriaco d'Ancona, I: 171
 Cirri G., I: 34
 Clark J. S., I: 34
 clasicism, I: 58, 59, 67, 70, 77, 148; II: 224, 226, 236, 304, 305
 Claude Lorrain, II: 146
 Clemen C., I: 321
 Clement VII, I: 263; II: 13
 Clements R. J. I: 34, 165, 322, 330, 334; II: 242, 243
 Clerc Jean du, I: 200
 Clerici I: 55
 Clive H. P., II: 281
 Cocchiara G., I: 34, 271, 273, 279, 285, 294
 Coffin D.C., I: 226, 230, 304, 323, 324, 328
 Coggiola G., II: 280
 Cogniat R., II: 303
 Cohen G., II: 277
 Coisson C., I: 269, 271
 Cola di Rienzo, I: 39
 Colleoni, II: 37
 Collom-Gevaert S., I: 333
 Colmar, II: 140
 Colombe, II: 140
 Colonna (familia), I: 323
 Colonna F., I: 171, 174
 Colonna V., II: 294
 Colosseul, I: 271, II: 173, 276
 Conciliul din Nantes, II: 309
 Condé, Jean de, II: 251
 Conrad K., I: 334

- Constantin Porfirogenetul, II: 248
 Constantinopol, I: 283; II: 44, 45
 Conti, II: 220
contrareforma, I: 59, 83, 90, 263; II: 89, 139, 141, 155, 210, 231, 232, 235, 283
 Coomaraswamy A. K., I: 260
 Copernic, I: 48, 68, 87, 245
 Coriolano C., II: 271
 Cornaro A., II: 164, 165, 201, 292
 Cornaro G. L., II: 292
 Cornelisz J., I: 203, 315, 317
Corpus Hermeticum, I: 265
 Corrado di Megenberg, I: 158, 295, 297
 Correggio, I: 196
 Cortemaggiore, II: 170
 Cortez H., I: 242
cosmologia, I: 87, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 109, 111, 113, 114, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 146, 148, 160, 247, 288; II: 23, 45, 46, 48, 49, 292
 Constantino Veneto, II: 253
 Costanzo M., I: 32, 34
 Coulton G. C., II: 287, 308
 Cranach, I: 293
 Creizenach W., II: 278
 Crescenzi, I: 112
 Crisippus, I: 284
 Crispolti E., I: 267, 333, 334; II: 299
crystalul, I: 127, 285, 316, 324, 325; II: 310—313
 Cristofor (Sf.), I: 130, 286
 Croce Benedetto, I: 285; II: 287
 Cromwell, II: 229
 Culloch F. Mc., II: 244
 Cumont F., I: 270, 276
 Curcio C., II: 293
 Curtius E. C., I: 28, 50, 51, 52, 53, 54, 67, 70, 73, 109, 260, 276; II: 250, 277, 278
 Cusanus, I: 81
 Cuttler Ch. D., I: 203, 315, 317
 Dali S., I: 56
 Dal Panc L., II: 297
 Damascio, I: 274
 D'Ancona, P., II: 276, 280, 284
 Daneu A., I: 326
 Dante Alighieri, I: 81, 173, 234, 246, 331
 Danti I., I: 323, 332
 Danti V., I: 323; II: 87, 93, 100, 268
 D'Aronco G., I: 272, 275
 Dati C., II: 270
 Daumier, II: 246
 D'Avalos F. F., I: 326
 David, II: 212, 214, 215, 217, 223, 228, 303, 306
 D'Azeglio R., II: 302
 Dei Barbari J., I: 71, 147, 213, 293; II: 86
 De Bartholomaeis, II: 276
 De Bosis L., I: 271
 Déchelette J., I: 100, 272
 De Colli S., I: 34
 Dedal, I: 105; II: 49
 Déer, II: 245
 Degenhart B., I: 34, 308, 309
 Delacre M., II: 284
 Delacroix, II: 210, 211, 215, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 302, 305, 306
 Delécluze, II: 228, 303
 Della Corte A., II: 276
 Dell'Acqua G. A., I: 332
 Della Porta G. B., I: 29, 165, 229, 326, 335; II: 162, 273
 Della Riviera, I: 304
 Della Robbia, I: 237; II: 103
 Della Valle, II: 300
 Delorme, II: 157, 158
 Delumeau J., II: 296
 Demetrius Cinicul, I: 265
 Demidoff, print, I: 34; II: 60, 258
 Denbies, I: 306
 Dennis G., I: 305
 Deonna W., I: 132, 267, 283, 287, 319, 328
 De Rinaldis A., I: 321
 Descartes, II: 77

- Descamps H., II: 262, 236
 De Stefani, I: 305
 Deutsch Manuel, I: 70
 Dhome E., I: 318
Diana, I: 192, 195, 196,
 197, 202, 211, 319, II:
 231
Diana de Poitiers, I: 177,
 305
 Diderot, II: 213, 214, 226,
 303
 Di Giacomo V., I: 272
 Dinocrat, I: 303
 Dioscoride, II: 81, 265, 269
 Dodds E. R., I: 301, 302,
 315
 Doglio F., I: 302
 Dolce L., II: 101, 272
 Dollmayr H., II: 283
 Dolomiți (Alpii), I: 229
 Domus Aurea, I: 138
 Donatello, I: 37, 44, 64, 130
 II: 37
 Donati L., II: 266, 270
 Doni A. F., II: 171, 296
 Donne J., I: 48, 263
 D'Onofrio C., I: 291
 Dorfles G., I: 268, 308, 333
 Doria (familia), I: 326
 Dornseiff F., I: 282
 D'Ors E., I: 51, 300 II: 225
 Dossi B. și D., I: 84, 192,
 329
 Dowd D. L., II: 303
 Drachmann G., II: 250
 Dracontiu, I: 51
 Dresda, I: 232
 Drost W. W. R. II: 307
 Droz E., II: 247
 Droz J., II: 77
 Du Bos, II: 243
 Du Buisson A., I: 266
 Dumézil G., I: 281, 301 II:
 245
 Du Perac, II: 95
 Durando di Mende, II: 47,
 251
 Durbé D., II: 246
 Dürer, I: 71, 83, 136, 164, 205,
 213, 242 243, 293, 330,
 333 II: 37, 81, 131, 151,
 265, 266, 288, 294
 Dvorak, I: 47, 53
 Eberlein K. K., II: 287
 Eco U., I: 308
 Edsman C. M., I: 328
 Egger R., I: 312
 Einem H. v., I: 334
 Eissler K. R., I: 302
 Eliade Mircea, I: 120, 128
 135, 199, 200, 220, 221,
 247, 260, 268, 269, 272
 274, 279, 281, 282, 285,
 290, 315, 316, 323, 336
 II: 292
 Elian, I: 296
 Eliodor, episcop, I: 319
 Eliot, I: 48
 Elsheimer, II: 107, 273
 Emanuel I al Portugaliei, II:
 266
Endor, strega di, I: 203, 317
 Engelhardt W. V., I: 336
 Engnell I., II: 249
 Enking R., I: 292
 Epicur, II: 277
 Epona, I: 200
 Equicola, I: 246
 Erasmus, I: 31; II: 148, 150,
 287
erezii, I: 118, 277; II: 123, 231
erinii, I: 320
ermetism, II: 305
 Eron din Alexandria, II: 42,
 43, 44, 54, 58, 250, 254
erotism, I: 146; II: 141
escatologie, I: 95, 112, 287;
 II: 50
 Escorial, I: 112, 254; II: 269
 Esculap, I: 95, 225, 270
 Esop, I: 272
 esoterism, I: 93, 242, 289
 Este, Alfonso d'E', I: 196;
 II: 142
 Este, Borso d', II: 134
 Estienne M. C., II: 163
 Estin van, II: 262
 Ettinghausen R., I: 280; II:
 254
 Euripide, I: 282
 Eusebiu, I: 104, 270; 327
 Evans J., I: 333
 Eximeniç, II: 295
 Eyck, Jan van, II: 136, 142,
 281, 282, 285, 286
 Ezzelino da Romano, I: 311

- Faber Calvo, I: 297
 Facio B., II: 142, 282
 Faggin, I: 93, 308, 317, 320
 Falke O. v., II: 255, 302
 Falqui E., II: 261, 265, 272
 Fancelli G., II: 262
fantastic, I: 148; II: 307
 Fantuzzi G., II: 270, 271
 Farey L. de, II: 284
 Farnese (familia), II: 92
 Farsetti, II: 304
 Fasolo F., I: 303, 323
 Faust, I: 252
 Fausto F., II: 293
fecunditate, I: 92, 132, 196,
 201, 268, 276, 287, 311,
 312
 Federico II, II: 51, 129, 224,
 226
 Federico de Montefeltro, I:
 42, 249, 250
 Félibien, II: 113, 215, 216,
 275
Feraia, I: 212, 321
 Ferbach M., I: 263
 Ferguson, I: 57, 73, 257,
 260, 263
 Ferni G., II: 268
 Ferrara, I: 142, 169, 196,
 198, 251, 252, 303, 329;
 II: 86, 134, 163
 Ferrari Allieri F., I: 327
 Ferrari D., II: 144
 Ferrari O., I: 34
 Ferrero Viale M., II: 284
 Ficino Marsilio, II: 49, 53,
 59, 253, 279
 Fidas, II: 305
 Filarete I: 332; II: 171, 251,
 294
 Filip II, I: 185, 228, 254,
 24, 329; II: 60, 73, 269,
 283, 315
 Filippo da Santacroce, I: 326
 Fillitz H., II: 280
 Filone da Bisanzio, II: 42,
 250, 254
 Filostratos, I: 251
 Fiocco G., II: 292
 Firdusi, II: 44
 Firenzuola, I: 263
 Firpo L., II: 293
 Fischer O., I: 305
 337 *Flamina Galvano*, II: 245
 Florența, I: 37—44, 48, 59,
 71, 134, 137, 139, 142,
 144, 184, 196, 225, 237,
 246, 252, 268; II: 59, 82,
 85, 100, 107, 310—213;
 Arhivele statului, I: 34;
 Biblioteca Națională, II:
 265; Biblioteca Riccardi-
 ana, I: 324; Domul, Porta
 della Mandorla, I: 39, 258;
 Grădina Boboli, I: 225,
 244, 235; II: 257, 262;
 Grădinile Rucellai (*Orti
 Rucellai*), I: 181, 185, 225,
 248; Orsanmichele, I: 37,
 39, 64; Palazzo Strozzi, II:
 158; Palazzo Vecchio, I:
 37, 233; II: 5; San Lo-
 renzo, I: 231, 247; Santa
 Croce, I: 37; Santa Maria
 Novella, I: 37, 43, 262;
 II: 312; Spitalul Degli
 Innocenti, I: 225; Turnul
 de la Badia, I: 37
 Focillon H., I: 47
 Focke F., I: 283
 Fogolino, II: 73
folclor, I: 84, 91, 134, 136
 Folengo Teofilo, I: 89
 Fontainebleau, I: 306
 Fontana G., I: 86, 268, 280,
 327; II: 53, 54, 55, 56, 57,
 173, 253, 254
 Forlani A., I: 34
 Forssman E., I: 323
 Fracasso B., I: 289
 Fracastoro, II: 87
 Fraenger W., I: 295; II: 288
 Francastel P., I: 295; II: 298,
 303
 Francastel G. și P., I: 40,
 258
 Francesco III de Modena, I:
 329
 Francesco di Bussone, II: 57
 Francesco di Vannozzo, II:
 124
 Franchini, II: 71
 Francovich G. de, I: 267
 Franz M. L. von, I: 271
 Franzoni L., I: 289

- Frascati, I: 239
 Frati L., II: 268, 270
 Frazer J. G., I: 97, 271; II: 246
 Fretti A. si S. II: 311
 Frey D., I: 291, 295, 334
 Friedlaender W., I: 47; II: 305
 Frulovisio T. L., I: 169; II: 126, 278
 Fuchs E., I: 317; II: 276, 280
 Fuga F., II: 223
 Fumagalli G., I: 34, 130, 286, 290, 291, 292
 Funke W., I: 296
furie, I: 213
 Fürmann F., II: 259
- Gabanés, II: 283
 Gabrielli N., I: 34; II: 285
 Gaerte W., I: 281
 Gaeta F., I: 257
 Gaidoz H., I: 283
 Galenns, II: 201
 Galiani, abate, II: 304
 Galileo, I: 67, 107, 108; II: 273, 274, 300
 Gallaccini T., I: 120, 121, 125, 239, 240, 279, 284 332; II: 195, 196, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 299, 300, 301, 302
 Gallia, I: 266
 Galluzzi R., II: 255, 258
 Galvano A., II: 75, 260
Ganimede, I: 148, 325
 Gantner J., I: 334; II: 305
 Garbini G., I: 296
 Garin Eugenio, I: 34, 149, 257, 293, 295, 313; II: 279
 Garzoni, II: 288
 Gasparetto A., II: 285
 Gattamelata, II: 37
 Gaurico, I: 291
 Gazzola P., I: 34
 Geiger B., I: 331
 Gélis E., II: 43, 247, 250
 Gellio A., I: 319
- Gelmetti V., I: 328
 Gelnhäusen, Marienkirche, I: 198, 199, 202
 Genesius, I: 275
 Geneva, I: 328
 Gengaro M. L., II: 289
 Gennep A. van, I: 92, 273, 278
 Genova, I: 142, 322, 326; II: 192
 Gentile Giovanni, I: 258, 265
 Géricault, II: 210, 215, 230, 305
 Gerke F., I: 334
 Gerola G., II: 260
 Gerolamo de Carpi, I: 171
 Gervasio di Tilbury, I: 320
 Gesner, I: 158, 301; II: 84, 95, 96, 266, 270
 Gheyn J. de, I: 322
 Ghiberti Lorenzo, I: 91, 268, 197
 Ghirlandaio, I: 38, 43, 45
 Ghisi G., I: 147
 Giamblico, I: 251
 Giambologna, I: 225; II: 59, 61, 78, 262
 Giannotti, I: 263
 Giedion S., 296
 Giglioli O.H., II: 271
 Gilles P., II: 269
 Gimbuta M., II: 288, 290
 Gimpel J., II: 255
 Gioachino, Fra., II: 259
 Giorgione, I: 83, 293; II: 8
 Giotto, I: 37, 38, 262; II: 112, 126, 204
 Giovanni da Udine, II: 85, 266
 Giovanni VII, II: 121
 Giovanni di Francoforte, I: 309
 Giovanni di Salisburgo, II: 277
 Giovannoni G., II: 290
 Giovannozzi V., II: 258
 Giovio P., II: 13, 20, 32, 243, 245
 Giraldi, II: 278
 Girola G., II: 73, 282

- Girolamo da Carpi, I: 307
 Girolamo, sf., I: 250, 251;
 II: 121
 Giulianelli P., I: 326
 Giulio III, II: 92
 Giulio Romano, I: 284; II:
 198
 Giuseppe de Orzinuovi, I: 302
 Gnoli R., I: 34
 Goethe, I: 252; II: 218, 219
 Goffinet J., I: 274, 290
 Gombrich E. H., II: 51, 197,
 252, 254, 302
 Gomez de Mora, II: 257
 Goncourt, II: 228
 Gongora, I: 57
 Gonzaga, II: 173, 296
 Goodenough E. R., I: 282,
 287
 Gorce M. M., II: 276
 Gorgia, II: 245
 Gori-Montanelli L., II: 258
 Gortani M., II: 270
 Gortina, I: 117
 Gosebruch M., I: 323
 goticul, I: 39, 192, 193, 194;
 II: 302
 Goya, I: 92, 105, 164, 296;
 II: 210, 235
 Gozzoli Benozzo, I: 38
 Grabar A., I: 284; II: 245,
 249
 Grabher C., II: 286—287
 Gracian B., I: 51
 Gradmann E., II: 275
 Graf I: 259, 271, 291 313
 Grant Loomis C., I: 279
 Grapaldi F. M., II: 166, 292
 Grassi E., I: 54
 Grassi L., II: 290, 297
 Gravina, II: 219, 220
 Grayson C., I: 34
 Greco D. (el Greco), I: 45,
 79; II: 203, 238
 Gregorio Magno, I: 127
 Gregorio al III-lea, I: 152
 Grenier A., I: 267
 Greuter H., II: 274
 Grillot de Givry, I: 302, 315
 Grimal P. M., I: 304
 Grimm (fratîi), I: 272, 273,
 278, 281, 311
 Grünewald, I: 46, 70, 71,
 79, 293; II: 286
 Gualterotti F., II: 258
 Guardî, II: 221
 Guaynacapa, II: 89
 Gudca, I: 113
 Guenin, I: 268
 Guerrini P., II: 251
 Guidiglia Quintavalle A., I:
 34
 Guillemin S. M., I: 279
 Gunter II., I: 274, 290
 Haberl J., I: 276
 Haecht W. van, II: 282
 Haendeke B., II: 287
 Hahnloser H. R., I: 295
 Halm P., I: 295; II: 267
 Hamburg, II: 139
 Hammurabi, II: 45
 Hansen J., I: 190, 308, 309,
 315, 318
harpie, I: 212, 213
 Hartlaub G. F., I: 289, 315;
 II: 285
 Hartt F., I: 284; II: 283
 Hasse K. E., II: 283
 Haug H., I: 295; II: 286
 Hautecoeur L., I: 247, 276,
 283, 335, 336; II: 159, 252,
 289, 304
 Haydn H., I: 27, 28, 59, 60,
 67, 68, 69, 70, 73, 85,
 261, 262, 263; II: 198
 Hayward F., I: 324
 Hebel, I: 311
 Hecate, I: 195, 209, 211,
 212, 311, 319, 321; II:
 321
 Heckscher W. S., II: 243
 Heidelberg, I: 307
 Heikamp D., I: 330; II: 270,
 279
 Heilbronn, I: 288
 Heine-Gelder, I: 279
 Héliot P. I: 306
 Hellbrunn, I: 231, 289, 328;
 II: 61, 69, 71, 72, 259
 Hempel H. L. I: 277
 Henric II, II: 73, 92, 137
 Henric III, I: 314; II: 13
 Herculaniun, I: 89; II: 218
 Hercule, I: 123, 130, 135,
 225, 239, 281, 282, 286,
 330; II: 73, 318

- Hereford, catedrala, I: 284
 Hernandez F., II: 269
 Herodot., I: 113, 114, 278
 Herrera J. de, II: 269
 Herrick T. M., II: 277, 278
 Hesdin J. de I: 280
 Hess H., I: 218, 323; II: 265
 Hess J., II: 301
 Hetzer, I: 212
 Heydenreich L. H., I: 31, 332; II: 251, 263, 264
 Hillermann S., II: 266
 Hind, II: 153, 288
 Hipocrate, II: 161, 291
 Hippodam, II: 295
 Hirmer M., II: 276
 Hocke G. R., I: 27, 28, 30, 49, 54, 55, 56, 58, 74, 75, 260, 308; II: 240
 Hoefnagel G., II: 87
 Hoffmann H., II: 290
 Hofstede J. M., I: 299
 Holbein H., I: 287; II: 81, 151, 266, 287
 Holda, I: 212, 321
 Holderbaum J., II: 262
 Hollanda F. de, II: 87
 Holobolos M., II: 45
 Homer, I: 273, 281, 298; II: 222
 Hoogewerff G. J., II: 289
 Horațiu, I: 209, 236; II: 11, 224
 Hort de la Croix, II: 296
 Howell Rhys H., II: 264
 Huelsen, II: 253
 Hugo Victor, I: 307; II: 229
 Huizinga, II: 37, 280
 Humphrey di Gloucester, II: 278
 Hussey Ch., I: 264
 Hut C., I: 278
 Huyghe R., I: 92
Hyppnerolomachia Polyphili, I: 42, 129, 171, 173, 174, 177, 185, 306, 327
 Ibsen, II: 247
iconologie, I: 165; II: 39, 246
 Idilo Dell'Era, I: 275
ierogamie, I: 113
 Ierusalim, I: 132, 325
 Ig A., I: 296
 Imdahl M., I: 276
 Imperato F., II: 291
impresionism, I: 301
 Indicopleuste C., I: 288
infern, I: 253, 336
 Inghillredo Siciliano, I: 286
 Ingres J. D., II: 212, 215, 303
 Innsbruck, I: 289
 Ioana de Austria, I: 182
 Iran, I: 285; II: 249
 Isidor de Sevilla, I: 161, 297
islamic, I: 280; II: 49
 Issogne, castelul din, II: 145
 Iugoslavia, I: 289
 Iuliu al II-lea, I: 45
 Jackson T.A., II: 303
 Jalabert D., II: 244
 James E. O., I: 279
 Jamnitzer W., I: 276
 Jaquero, II: 28
 Jensen P., I: 128, 129, 285
 Jung C. G., I: 274
 Jung (institutul), I: 271
 Junona, I: 288
 Junquera Paulina, II: 260
 Jupiter, I: 278; 282, II: 261, 327
 Juvara F., II: 174
Juventus, I: 289
 Kahrstedt U., I: 315
 Kaiserberg G. v., II: 138
 Kamphausen A., I: 328
 Kaschnitz-Weinberg G., II: 242
 Kelemen P., I: 333
 Keller O., II: 247
 Kenyon K. M., I: 273
 Kentmann G., I: 301
 Kentmann J., II: 266
 Kepler, I: 67
 Kerényy K., I: 116, 279, 330
 Khosrau, II: 41, 45, 46, 250
 Khumrath H., I: 254
 Kimball, II: 289
 Kircher, I: 121, 125, 156, 157, 159, 175, 234, 296, 340

- 297, 305, 326; II: 190.
 192, 193, 299
 Kleber T., II: 281
 Klein R., I: 266; II: 5, 133,
 242, 279
 Kleinbasel, I: 287
 Klemm, II: 251
 Knapp F., I: 291
 Knaus Fr. von, II: 77
 Koch C., I: 318
 Kohl R., II: 308
 Kohlaussen H., I: 311; II:
 144, 285
 Kötting B., I: 316
 Kraus Th., I: 321
 Krauss F., I: 321
 Krautheimer R. T., I: 258
 Kris E., I: 28, 237, 276,
 324, 332; II: 263, 268, 310
 Ktesibios, II: 250
 Kubla Khan, II: 132
 Kunze E., I: 287
 Kurz O., I: 322; II: 307

 Labat R., I: 283
labirint, I: 111, 112, 116,
 117, 120, 177, 283
 Labò M., I: 326; II: 296
 Ladendorf H., I: 292
 Lafreri, II: 95, 266, 269
 Lambrechts P., I: 273, 283
 Lancia, I: 297
 Lanciani, I: 266; II: 293
 Landi A., I: 323
 Lang, I: 174, 303; II: 295
 Langton Douglas R., I: 269,
 291
 Lanternari V., I: 290, 302,
 308, 319
 Laudivio da Vezzano, I: 263
 Lauretus, I: 270
 Lausanne, catedrală, I: 280
 Lavagnino, E., II: 297
 Lavater, II: 28
 Lavedan P., II: 295
 Lavinium, I: 296
 Laviosa Zambotti P., I: 288
 Lechner, M. L., I: 276
 Ledoux, II: 305
 Lee W. R., II: 113, 275
 Legner A., I: 324
 Legraud F. C., I: 315, 331
 341 Lehmann K., I: 335
 Leipzig, I: 194, 308
 Le Nain, II: 77, 260
 Lenoble R., II: 298
 Lenotti T., II: 276
 Lensi Orlandi G., II: 258,
 267
 Leon X., I: 45, 69, 248; II:
 86
 Leon (filosof), II: 41
 Leonardo da Vinci, I: 56,
 81, 83, 130, 138, 146, 157,
 290, 291, 292, 293, 319,
 335, 336; II: 41, 53, 55,
 81, 85, 86, 103, 133, 162,
 263, 264, 265, 267, 281,
 294, 304
 Leonbruno, I: 147
 Leopardi Giacomo, II: 215,
 220
 Lepelletier M., II: 216
 Lessing, II: 218
 Levi E., II: 277
 Levron, I: 320
 Lewinsohn R., II: 247
liberty, II: 225
Libro della Scuola (Cartea Scă-
labirii), I: 127; II: 46, 49, 50,
 251
 Liceti, I: 158
 Lieb, I: 280
 Liège, I: 333
 Ligorio P., I: 219
 Ligozzi J., I: 226, 227, 237,
 255, 325, 330; II: 83, 100,
 101, 104, 110, 111, 271,
 272, 274, 275
 Li Ki Yüe Ling, II: 250
 Limbourg (frații), II: 135
 Limiti E., I: 34
 Linfert C., I: 295
 Lippi F., I: 45, 46
 Lisabona, muzeul tripticului lui
 Bosch, I: 203, 315
 Lisip, I: 307
 Lituania, I: 288, 290
 Liungmann W., I: 115, 278
 Liutprando de Cremona, II:
 40, 41, 248
 Locmariaker (*menhir*), I: 266
 Lodoli C., II: 159, 160, 289
 Logan Berenson M., II: 283
 Loisel G., II: 269
 Lomazzo, I: 268, 290; II:
 133, 279

- Londra, British Museum. I: 34, 176; II: 174; National Gallery, I: 144; II: 33, 34, 36; Wallace collection, I: 171
 Longhi R., I: 79, 264, 307; II: 88, 268, 279
 Loomis R. S., I: 272; II: 246
 L'Orange H. R., II: 249, 250
 Lorente M., I: 34
 Lorenzetti A., I: 331; II: 9, 145, 285
 Loschi A., I: 263
 Lotto, I: 110
 Lotz, I: 284, 328, 329; II: 289
 Lovarini E., II: 165, 286, 287, 292
 Loveljoy A.O., I: 60, 261
 Luca de Leyda, II: 154
 Lucchesi C., II: 255
 Lucentini F., II: 247
 Luchner L., I: 34, 276, 326
 Lucian, I: 316; II: 121
 Ludovic al XII-lea; I: 229; II: 13
 Ludovic al XV-lea, II: 181
 Ludovico il Moro, II: 53
 Lug; II: 245
 Lullo R., II: 276
 luna, I: 269, 278; II: 133, 273
 Later, I: 69, 317
 luxuria, I: 202, 203, 213
 Lycosthene, I: 151
 Lyly, I: 263
 Lynn (catedrala din), I: 104
 Maccari, I: 105
 Macchioro V., I: 270, 272, 276; II: 244
 Machiavelli, I: 68, 250, 319
 MacLagan M., II: 245
 Macri, I: 32
 Macrobiu, I: 305
 Maderno C., II: 199, 207, 301
 Madrid, II: 188, 290 Biblioteca Națională, *Codicele lui Torriano*, II: 73, 74 Palatul Regal, II: 298
 Madruzzo C. I: 179, 185, 232
 Maffei, I: 266
 Magnasco, II: 210
 Mahabalipuram, I: 176
 Mahomed, I: 285; II: 46
 Maingot E., II: 247
 Major E., I: 287
 Majuri A., II: 277
 Malacca, I: 281
 Måle E., I: 309 II: 277
 Malespini C., I: 181, 182, 306, 330
 Mallarmé, I: 55
 Mallé L., I: 34
 Manara C., I: 226, 324
 Mancini G., II: 203, 204, 205, 263, 274, 275, 301, 302
 Mandargues A. P., I: 305
 Manetti, II: 190, 299
 Mani N., I: 34
manierism, I: 32, 44, 45, 46, 48, 50, 51, 53, 59, 69, 70, 74, 83, 142, 234, 263, 306; II: 5, 80, 83
 Mansur al, I: 283
 Mantegna, I: 71, 147, 171, 212, 213, 292, 303, 327, 336; II: 86, 106, 264, 267
 Mantova, I: 196, 198, 251, 252, 321, 327; II: 143, 198
 Mapes G., I: 313
 Marabottini Marabotti S., I: 34, 289, 330; II: 24, 52
 Marais Ch., I: 153
 Marani E., II: 283
 Marbodo, I: 268
 Marcellini C., II: 64
 Marcello II, I: 323
 Marchini G., I: 34
 Marcucci L., I: 325
 Marduk, II: 250
 Maria di Valenza, II: 261
 Mariani V., I: 295
 Marini G., II: 270
 Marino G., I: 34
 Marinoni A., I: 293
 Marle R. van, II: 276, 282, 283, 284
 Marquès-Rivière J., I: 318
 Marte, I: 278, 281 282; II: 135, 327
 Martin le Franc, I: 315
 Maritini, Francesco di Giorgio, II: 144
 Martino da Canale, II: 284
 Martial, II: 139
 Masaccio, I: 38, 40, 64, 258; II: 146, 209

- masca*, II: 23, 30, 47, 286
 288, 289, 303; II: 245
Masolino, I: 40
Massera A. F., II: 255
Mattioli A., II: 97, 271, 274, 314
Mattioli O., II: 270, 271
Maurover, II: 288
Mayr C. M., I: 288
Mazzeo J. A., I: 331
mecenatism, II: 113
Medici, I, 40, 144, 228, 233, 259, 326, 335, 336; II: 69, 86, 110, 256
Medici, Caterina dei, I: 314; II: 60
Medici Cosimo dei, I: 243; II: 13, 86, 92, 100, 267, 312, 313
Medici, Ferdinando dei, II: 60
Medici, Francesco I dei, I: 29, 182, 184, 226, 248, 249, 252—256; II: 13, 59—62, 64, 67, 69, 79, 83, 100, 255, 256, 269, 272, 311, 312
Medici, Giuliano dei, I: 269, 270
Medici, Ippolito dei, I: 325
Medici, Lorenzo dei, I: 41, 251, 302; II: 13, 52
Meiss M., I: 284
Memmo A., II: 289, 291
Mendelssohn M., I: 329
Menestrier, I: 296
Mengs, II: 218, 224, 304
menhir, I: 92, 268
Menuel J., I: 314
Meoniamum, I: 300
Mercati, I: 267; II: 82, 85, 93, 94, 95, 103
Mercur, I: 278, 282; II: 320
Merian M., I: 284
Meril R., I: 322
Merlin A., I: 283
Mersenne, II: 190, 298
Messina, fintina lui Montorso- li, I: 226, 326, 329
Metz, I: 132
Michelangelo Buonarroti, I: 45, 57, 66, 67, 69, 74, 81, 148, 186, 187, 216, 227, 231, 234, 239, 240, 243, 244, 247, 252, 262, 263, 323, 325, 328, 330, 333, 334, 335; II: 57, 86, 87, 131, 132, 198, 228, 238, 267, 275
Migliorini, I: 322
Migne, I: 285
Mila M., I: 271
Milano, I: 39, 229, II: 187
Millet, II: 210
Minerbetti, I: 43
Mingarelli, I: 305
Mingazzini P., II: 250
Minkowski H., I: 277
Mino da Fiesole, I: 44
Mitchel Ch., I: 303
Mitra, I: 249, 282; II: 244, 245
Moberg C. A., I: 273
Molitoris U., I: 164, 204
Molmenti, II: 292
Mondrian, I: 54; II: 213
Monet, II: 9
Monneret de Villard, II: 249
Monrey G., I: 326; II: 260
Montagu J., II: 242
Montaigne, I: 32, 68, 187, 263, 280; II: 59, 60, 63, 65, 256, 259, 294
Montalenti G., II: 270
Montégut E., II: 232, 306, 307
Monteverdi A., II: 286
Montgomerie, I: 316
Montini R. U., II: 266
Montorsoli, I: 324
Monza (domul din), I: 107
Moravia, I: 268
Morel B., I: 328
mores, II: 136
Morgante, I: 259; II: 78, 262
Morini F., II: 270
Morisani O., II: 282
Morpurgo S., II: 280
Mortier A., II: 286
Morus, II: 247
Moscardo L., I: 326
Moscati Sabatino, I: 29
Moser H., II: 23, 245
Mössinger E., I: 321
Müller Blattan, I: 334
Müller W., I: 283
Mumtord L., II: 281
München, I: 289, 312; Bayeri- sches Nationalmuseum au- toma, II: 56; Biblioteca, I

- 34, 86, II: 53, 56, 253; Te-
zaurul, I: 228, 213
Münster G., I: 158
Münter G., II: 295
Muralt A. v., II: 264
Muratori, I: 274
Murray M. A., I: 308, 309,
316
Mussato A., I: 75, 263; II:
120

Nabucodonosor, I: 120
Nais H., II: 16, 244, 264
Nanni di Bianco, I: 64, 258;
II: 224
Napoleon, II: 165, 217, 305
Napoli (Muzeul Național), I:
95
Nardi B., I: 285
Naselli C., I: 289
naturalism, I: 144—146, 239;
II: 78, 88, 109, 110, 155,
268, 305
natură moartă, I: 54, 79
Negri F. A., I: 34, 243
Negrier P., II: 281, 283
Nello, II: 94
neoclassicism, II: 212—213,
304, 305
neogotic, II: 302
neoplatonism, I: 191, 234, 238
Neri G., II: 99, 271
Nero, I: 138, 139, 325, 326;
II: 45, 321
Neptun, I: 284
Neviani A., II: 291
Nicco Fasola G., I: 307; II:
289, 305
Nicolini F., I: 286
Nicoll M. A. A., I: 303; II: 277
Nicolò V., I: 315; II: 190
Nigra C., II: 245
Nilson M. P., I: 276; II: 215
Nioradze C., I: 315
Nissen C., I: 34; II: 84, 264,
266
Norström F., II: 244
Norvegia, II: 247
Novara, I: 245—246
Novati, II: 49, 251
Novelli A., I: 306
Nulli A., I: 319
Nyberg H. S., I: 285
Oakeshott W., I: 300
Odissea, I: 275
Olahus Magnus, I: 153, 160,
295, 296; II: 95
Olschki L., I: 53, 300, 333;
II: 265
Omodeo A., II: 270
Opicinus de Canistris, I: 297
Orcagna, I: 37
Orfeu, I: 147, 191—192, 193,
207, 216, 330; II: 67, 73,
267
Organi, Matteo degli, I: 262
Origene, I: 282
Orsi L., I: 74
Orsini, I: 174, 176, 177, 178,
179, 185, 303, 304; II: 274
Ortolani S., II: 283
Orvieto, S. Domenico, I: 112;
II: 51
Ottaviano, cardinal, II: 142
Otto al IV-lea, I: 320
Ovidiu, I: 91, 154, 210, 211,
224, 234, 292, 320
Oxford, Christ Church Libra-
ry, I: 330; Biblioteca Bod-
leiana, II: 253

Paccagnini G., I: 321
Pächt O., II: 280
Padova, I: 143; II: 120, 126,
276, 280
Paetow K., I: 321
Palacio A., I: 285
Palaiphatos, I: 105
Palecani B., II: 253
Paleotti, cardinal, II: 89,
101, 268
Palissy, I: 186, 217, 235,
306; II: 266, 310
Palladio, II: 159, 164, 292
Pallottino M., I: 29
Palma il Vecchio, I: 196; II:
282
Palmanova, II: 296
Pamphilj (familia), I: 300
Pan, I: 179, 191, 193, 207,
310; II: 283
Panazza G., II: 251
Pandolfi V., I: 303; II: 277
Panofsky E., I: 47, 125, 261,
263, 267, 284, 290, 335; **344**

- II: 33, 108, 274, 279, 285, 286
pantomima, II: 121
 Paul IV, II: 296
 Paolo Uccello, I: 297; II: 246; 265
 Paracelsus, I: 163
 Paratore E., II: 17, 244
 Paré G., 276
 Paris, I: 229, 243, 281; II: 174, 193; Biblioteca Arsenalului ms. 2344, I: 311; Luvra. Leonardo, Fecioara dintre stînci, I: 336
 Parmigianino, I: 45, 48; II: 239
 Parronchi, II: 246
 Parrot N., I: 276, 278
 Partenonul, II: 182, 305
 Pascal, II: 229, 306
 Pascin, II: 141
 Pascoli L., II: 156, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 297
 Passeri G. B., II: 155, 242
 Passerini L., I: 306
 Pastine O., I: 326
 Pastorino dei Pastorini, II: 271
 Patin Ch., I: 326
 Patrizi F., II: 166, 170, 294, 296
 Patte, II: 181
 Pausanias, I: 176, 296
 Pavia, Colegiul Borromeo, II: 290
 Pazzini A., II: 276
 Pecci G. A., II: 300
 Pellegrini P., II: 290
 Peltzer A., I: 164, 295, 320, 308, 315, 321
 Perina C., II: 283
 Peroni A., I: 34; II: 251, 290
 Peroni R., I: 34, 123
 Perrault, I: 115
 Pesaro, I: 320
 Pescocostanzo, II: 167, 173, 294
 Pestalozzi, I: 319
 Pestapepe, II: 145
 Petrarca, I: 251
 Petrigiani A., II: 298
 345 Petrigiani M., II: 296
 Petrocchi M., II: 158, 289, 291
 Petronius, I: 326; II: 255
 Petrus Marsus, II: 279
 Pevsner, I: 47
 Piazza C., II: 263
 Picard Ch., I: 277; II: 249
 Piccinato C. R., I: 295
 Piccolomini M., II: 300
 Pico della Mirandola, I: 163, 191, 197, 313, 314
pictura benedictină, II: 126
 Piel F., I: 323
 Pienza, II: 173
 Pier delle Vigne, II: 124, 277
 Pieraccini G., II: 255
 Piero della Francesca, I: 284, 326, 327; II: 8, 239
 Piero di Cosimo, I: 45, 95, 97, 110, 143, 144, 147, 259, 291; II: 85, 264
 Pietro da Cortona, II: 242
 Pigafetta F., II: 95
 Pignatti T., I: 292
 Pijatelj K., II: 258
 Piles, Roger de, II: 215
Pinocchio, I: 104, 105,
piramide, I: 124, 282
 Pirckheimer, I: 335
 Piromalli A., II: 286
 Pisanello, I: 108, 203; II: 33, 34, 35, 36, 37, 81, 104, 246
 Pisano Niccolò, I: 138
 Pitagora, I: 249; II: 279
 Pitou P., II: 269
 Pius V, II: 296
 Platen A. von, II: 222
 Platon, I: 249, II: 114, 115, 157, 166, 169
 Plaut, I: 132
 Plebe A., II: 276
 Pleiade, I: 275
 Pliniu, I: 79, 103, 154, 161, 296, 297, 328; II: 80, 99, 250, 269
 Plutarh, I: 307, 319
 Poe, I: 120
 Poinssot L., I: 283
 Poitiers, I: 266
 Polacco G., I: 34
 Poleni G., I: 323
 Polenton Siccio, II: 126
 Poliziano, I: 265, 269, 330

- Pollaiuolo, I: 44, 287; II: 86, 113, 283
 Polo Marco, I: 294
 Pomarancio, I: 182
 Pompei, I: 89, 95, 224
 Pontano, I: 81; II: 87
 Pontormo, I: 74, 79, 292; II: 238
 Pope-Hennessy J., I: 321; II: 265
 Porcher J., I: 34, 306; II: 289
 Porfirio, I: 248, 336
 Porsenna, I: 106, 275
 Portigliotti G., I: 269, 270
 Portoghesi P., I: 34, 264, 303; II: 251, 252, 255, 294, 301
 Posidonio, I: 330
 Possagno, II: 221
 Posse, II: 242
 Poussin N., II: 198, 212, 215, 216, 217, 233
 Povoledo E., I: 329
 Pozzi G., I: 303
 Praga, Muzeul etnografic, I: 270
 Pratolino, I: 31, 187, 225, 235, 246, 248, 306, 307; II: 60, 62, 72, 73, 75, 78, 155, 256, 257, 258, 259, 260, 262
 Praz Mario, I: 29, 42, 181, 264, 296, 303, 306, 307, 308; II: 131, 215, 242, 255, 262, 279, 304
 Premuda L., II: 280
 Preosto G., II: 259
 Previtali G., I: 266
 Previté-Orton C. W., I: 303; II: 278
 Primaticcio, II: 154
 Prisciano, I: 270
 Propp V. J., I: 28, 95, 97, 178, 269, 271, 306
 Proserpina, I: 95, 270, 320
protestantism, I: 136; II: 85
 Prudentiu, II: 48
 Pseudo Augustin, II: 245
 Puerari A., II: 296
 Pugliese F. del, I: 259
 Pulci L., I: 259, 286
 Quaranta E., I: 304
 Quarenghi, II: 223
 Quaritch Wales C., I: 278
 Quatremere de Quincy, II: 305
 Quintilian, II: 127, 128, 129, 224, 225, 279
 Rabano Mauro, I: 202, 297, 316
 Rabelais, I: 53, 131, 132, 153, 266; II: 154
 Racine, I: 66
 Racine, I: 66
 Radbruch, I: 207, 318
 Radetti G., I: 34, 39, 257, 258
 Radot-Valéry J., I: 267
 Rafael, I: 57, 70, 74, 81, 83, 148; II: 86, 131, 133, 146, 211, 212, 224, 239
 Ragghianti C. L., II: 248
 Raimondi E., I: 53, 147
 Randall L. M., I: 322
 Ränk G., I: 274
 Rappaport C. E., II: 265
 Rasmo N., I: 34; II: 260, 280, 313
 Raterio da Verona, II: 129
 Read H., I: 48
realism, vezi naturalismul
 Réau L., II: 298
 Recanati, *Annunciazione* (Bu-na Vestire) a lui Lotto, I: 110
 Reinardus, I: 311
 Rembrandt, II: 232, 305, 306
 Remond M., I: 273
 Renaudet A., I: 257
 René d'Allemagne, II: 285
 Reumont A., II: 259
 Rheinhessen, I: 101
 Riario G., II: 145
 Ribera, II: 217
 Riboni I., II: 259
 Riccardi G. B., I: 321
 Riccardo da Venosa, II: 129
 Ricci C., I: 331
 Riccio A., I: 95, 111, 143, 144, 145, 146, 147, 164, 202, 213, 231, 237, 241, 277, 291, 324; II: 103, 151, 154, 164, 209, 288

- Ridolfi A. C., II: 270
 Riegl, II: 302
 Rigoni A., I: 292
 Rimbaud, I: 55
 Ringbom Abo Lars-Ivar, I: 28, 115, 278; II: 249, 250
 Ripa, I: 235, 275, 276, 305, 320; II: 13, 11, 243, 244
 Robespierre, II: 217
 rococò, I: 32; II: 210, 225, 302
 Rodakiewicz E., II: 255
 Rudolf al II-lea, I: 29
 Rodriguez F., II: 270
 Roissy Pierre de, II: 251
 Roma, I: 40, 55, 71, 80, 90, 139, 142, 156, 159, 182, 187, 196, 221, 222, 225; II: 82, 85, 92, 107, 155, 173, 176—184, 186; Academia San Luca, I: 34; II: 156; Biblioteca Angelica, I: 34; Biblioteca Casanatense, I: 34; Biblioteca Corsiniana, I: 34; Biblioteca Herziana, I: 34; Biblioteca Institutului de arheologie și istoria artei, I: 34; Castel Sant' Angelo, I: 233, 329; Colecția A. Busiri Vici, I: 321; Mausoleul lui August, I: 175; Muzeul Barberini, I: 155, 157, 297; Palatul Barberini, II: 5, 6, 242; Palatul Spada, II: 207; Palatul Venetia, II: 158; Palatul Zuccari, I: 306; Piața Navona, I: 233, 329; Pinacoteca Capitolina, I: 322; S. Andrea al Quirinale, I: 126, 284; S. Carlo alle Quattro Fontane, I: 284; S. Clemente, II: 126; Vila Guidicione Gaddi, I: 221
Roman de la Rose, II: 118
romanic, I: 90
 Romanini P., I: 34
 Romanino, II: 282, 313
romantism, I: 242; II: 302, 305, 306, 307
 Romeo R., II: 294
 Ronchi V., II: 273
 Ronga L., I: 32
 Ronsard, I: 216, 322, 332; II: 264
 Rosa G., I: 275, 325
 Rosa S., I: 164, 214, 321
 Rosati G., II: 243
 Rosen F., II: 265
 Rosenau H., II: 294, 295
 Rosenberg J., II: 306
 Rosenkranz K., II: 307
 Ross A., I: 273
 Rossi F., I: 34; II: 257
 Rossi P., 168, 297, 322; II: 69, 255, 259
 Rosso Fiorentino, I: 74; II: 154, 238
 Rosvita, II: 120, 121, 122, 276
 Roth A. G., II: 273
 Rouchette J., I: 66, 262, 292
 Rouen, II: 73; *monumentul funerar al cardinalului d'Amboise*, I: 333
 Rousseau J. J., II: 211, 217, 230
 Roussel D., I: 306
 Rua G., I: 269
 Rubens, II: 215, 231, 232, 233, 302, 306
 Ruccellai G., I: 322
 Rudrauf L., II: 302
 Runeberg A., I: 308, 312, 321
rustic, I: 221, 234, 236, 243, 306, 323, 332; II: 296
 Ruyt F. de, I: 296
 Ruzzante, I: 31, 143; II: 121, 148, 149, 150, 154, 164, 209, 234, 287
 Sabatini S., II: 283
sabba, I: 312, 319
 Sabbadini R., II: 278
 Sabbatucci D., I: 296
 Sabbioneta, II: 173
 Saecaro Sattisti G., II: 243
 Sacconi, Fra' Ranieri da Piacenza, II: 252
 Saint-Pierre, Bernardin de, I: 241
 Saintyves P., I: 92, 115, 247, 268, 271, 278, 311, 336; II: 244, 292
 Saitta, I: 293
 Salerno L., I: 34, 296; II: 263, 275, 301
 Salmi M., I: 297
 Salomon R. G., I: 297
 Salutati Coluccio, I: 258
 Salviani I., II: 83, 85, 87,

- 92, 95, 96, 99, 100, 103, 269, 270
 Sanesi L., II: 278
 Sangallo A. da, II: 57
 Sangallo G. da, I: 330; II: 57, 224
 San Gimignano, II: 144
 Sanguinetti E., I: 35, 328
 Sanmichele, I: 112
 Samazzaro, II: 87, 159
 Santacroce F., I: 228, 326
 Santangelo M., I: 305
 Sant'Antonio di Ranverso, I: 207
 Saracchi, I: 227, 325
 Sardinia, I: 290
 Sartori G., II: 264
 Sassoferrato, Bartolo di, I: 319
 Saturn, I: 278, 282; II: 131, 132
 Sauluola M., I: 98
 Savoldo, I: 315; II: 107
 Savorgnan di Brazzà F., I: 328
 Saxl F., I: 290, 300; II: 279
 Scaccia Scarafoni C., II: 301
 Scamozzi, II: 166, 173, 201, 293
 Scarpellini E., I: 34; II: 243
 Scavizzi G., I: 34, 78
scenă de gen, I: 79
 Schedel, I: 158; II: 86, 267
 Schiparelli A., I: 41, 259
 Schickhardt H., II: 63, 64, 67, 68, 258
 Schiffner C., I: 299
 Schlegel, I: 56
 Schlenoff N., II: 303
 Schleswig (domul din), I: 198
 Schlosser J. de, I: 29, 296; II: 259, 292, 300, 301
 Schmeisser L., I: 259
 Schmidt L., II: 245, 308
 Schmoll gen. Eisenwerth J. A., I: 334
 Schopenhauer, II: 229
 Schottmüller F., I: 259
 Schramm A., I: 318; II: 298
 Schramm P. E., I: 270, 283; II: 249
 Schreiber G., I: 336
 Schubring P., I: 259
 Schudt L., II: 301
 Schwager K., I: 304
 Schwind C., II: 271
 Scila și Caribda, I: 284
scolistica, I: 261
 Scofo O., II: 253
 Scrivano R., II: 265
 Sébillot P., I: 92, 266, 268
 Sedlmayr H., I: 264, 265, 295, 301, 335
 Seligman, I: 204, 315, 318; II: 254
 Sendabar, II: 277
 Seneca, I: 165, 248, 265, 319, 328; II: 120
 Seppilli A., I: 279
 Servolini L., I: 293
 Seti L., I: 129
 Settalla, I: 173
 Sevilla, I: 328
 Seznee L., I: 314
sfera, I: 124, 126
 Sforza Bettini, I: 270
 Sforza Pallavicino P., II: 297
 Sgrilli S., II: 63, 65, 69
 Shakespeare, I: 53, 68, 263, 265
 Shapley, II: 283
 Shapley F. R., II: 267
 Siena, I: 230; II: 145; Arhivele, I: 34; Biblioteca Comunale, mss. Gallacini, I: 121, 125, 279, 332; Domul, I: 262; Pinocoteca Beccafumi, I: 129
 Sigismund de Austria, I: 314
 Signorelli Lucca, I: 207; II: 86
 Silvani G., II: 258
 Silvestro H., I: 197
 Simandre (*menhir*), I: 266
simbolisti, I: 301
Simhāsanad, II: 45
 Sinibaldi B., I: 34, 176
 Sinigaglia L., II: 22
sirene, I: 275
 Siret L., I: 272
 Sittikus, Marcus, II: 259
 Siviero R., I: 270
 Sixt V., II: 173, 296
 Sizeranne R. de la, I: 269
 Sjoestedt M. L., I: 96, 271
 Skira, II: 91

- Slive S., II: 305
 Sluys F., I: 331
 Smith E. B., I: 283, 335
 Smith W., II: 258
soare, I: 123, 137, 138, 273, 278, 281, 282, 290, 291, 311
sociologia, I: 33
 Socrate, II: 217, 220, 283
 Sofocle, I: 282
 Solino, I: 161, 297
 Solomi E., II: 281
 Solmi S., I: 301
 Sorbelli A., II: 270
 Sorrentino A., I: 326
 Sourek K., I: 270
 Spencer Th., I: 68, 262, 263
 Solomon, I: 113, 139, 278, 291, 325; II: 249
 Sperlonga (villa lui Tiberiu), I: 323
 Spiess K., I: 285
 Staël, Madame de, II: 234
 Stamm R., II: 306
 Stauch L., I: 316
 Staude W., I: 296
 Statii, I: 320
 Stefance V., II: 270
 Stein R., II: 215
 Stelluti Fr., II: 274
 Stendhal, II: 232, 306
 Sterling Ch., II: 105, 273
 Stern, I: 269
 Stettenecke (castelul din), I: 279
 Strabo, I: 175, 305
 Stradano, I: 233, 330
 Straparola G. F., I: 94, 95, 96, 97, 269
 Strassburg, I: 207; II: 50
 Strozzi Cicogna, I: 316
 Stucchi S., I: 273
Sturm und Drang, II: 212
 Stuttgart, I: 289; II: 258
 Sulzer, II: 304
sumerieni, I: 288
suprarealism, I: 53, 225
 Sven A., I: 332
 Suetoniu, II: 250
 Swanenburg J. van, I: 129
 Sydow W. von, I: 270, 278
 Sypher W., I: 46, 47, 18, 49, 55, 259; II: 302
 Syrlin, II: 278
 Tacca, I: 171, 225; II: 69, 70
 Tacit, I: 212, 320
 Talbot Rice D., I: 267
taoism, I: 248
 Tapié V. L., II: 231
 Tasso Torquato, I: 52, 53, 168, 304, 319; II: 18, 20
 Taylor F. H., I: 296
 Tenenti A., I: 295
 Tenochtliclan, II: 294
 Teodolinda, I: 107
 Teodoric, II: 41, 248
 Teofilo, II: 41
 Terențiu, II: 122, 128, 278, 279
terra, I: 249
 Tervarent G. de, 284, 331; II: 280
 Tescione C., I: 326
têtes coupées, I: 102, 273, 274
 Thevenin R., I: 294
 Thevet A., II: 269
 Thoma H., I: 325, 333
 Thompson S., I: 111, 272, 277
 Thorndike L., II: 253
 Thuillier J., II: 297
 Tibault J., I: 166
 Tiepolo, II: 6, 38, 214
 Tietze-Conrat, I: 212, 312; II: 86, 267, 288
 Tinctoris J., I: 318
 Tintelnot H., II: 306
 Tintoretto, 45, 75, 79
 Tisifona, I: 209
 Tițian, I: 49, 69, 84, 171, II: 38, 86, 87, 106, 133, 142, 152, 275, 282, 306
 Tivoli (Villa d'Este), I: 175, 219, 221, 222, 226, 230, 231, 239
 Toesca I., II: 255
 Toesca P., II: 251, 282
 Toledo, I: 82
 Tolnay Ch., I: 288
 Tolomei C., I: 174, 222, 224, 239, 304, 323, 325; II: 161, 291
 Toma (sf.), I: 261
 Tommaso San, I: 63, 64, 68, 213; II: 231
 Toni E., de, II: 270
 Tonini A., I: 34
 Torino, II: 144, 182

- Torres Balbas L., II: 295
 Torriano G., I: 82; II: 73, 256, 257, 260
 Toschi P., I: 271, 286, 288
totemism, II: 245, 246
 Toulouse-Lautrec, II: 141
 Toutain J., I: 320
tragedia, I: 75, 115, 122
 Trapani, I: 228
 Traversari A., II: 254
 Trento, I: 185, 232, 290, 329; II: 73, 135, 313—316
 Tribolo, I: 233
 Trimalcione, I: 209; II: 276
 Trissino, II: 292
 Trithemius J., I: 314
 Triulxi M. G., II: 271, 272
 Troescher G., I: 315
troglođifi, I: 159, 160, 297, 298, 299, 300
 Tschudi Madsen S., I: 333
 Tucci G., I: 296
 Tyers Mr., I: 306
- Ugo Da S. Vittore, II: 16, 49, 234, 244, 252
 Uliivi F., I: 34; II: 218, 219, 221, 304
 Ulm (Catedrala din), II: 279
 Underwood P.A., II: 250
urbanistica, II: 294, 305
 Urban VIII, II: 195
 Urbino, I: 249, 326; II: 38; Palatul ducal, I: 41, 42
utopia, II: 293, 294, 295, 296
ut pictura poesis, II: 113
- Valadier, II: 183
 Val Camonica, I: 196, 302, 313
 Valentin, II: 217
 Valeriano G. P., II: 17, 244
 Valton E., I: 295
 Valturio, I: 327; II: 54, 255
 Vanvitelli L., II: 174, 186
 Varagnac H., II: 247
 Varchi B., I: 192
 Vasari G., I: 45, 65, 143, 145, 189, 253, 262, 263, 291, 292, 293, 329; II: 51, 265, 267, 279, 310
 Vasoli C., I: 257, 336
- Vaticanul, II: 180; Basilica San Pietro, I: 284; II: 201, 299; Capela Sixtină, I: 148; II: 87; Muzeul, I: 267, 283; Piața San Pietro, II: 227
 Vauban, II: 174
 Vaucanson J., II: 77
 Velázquez, I: 49; II: 77, 260
 Venanzio da Sebenico F., I: 328
 Venceslao Boemo, II: 280
 Vendôme, Mathieu de, II: 124, 192, 197, 278, 279, 282, 283, 287
 Veneția, I: 77, 134, 142, 147, 169, 196, II: 53, 85, 86, 92, 140, 141, 151; Biblioteca Marciana, I: 313; Palatul Grimani, II: 159; San Marco, II: 164
 Venturi A., I: 320; II: 258
 Venturi L., I: 262, 264; II: 268, 277, 305, 307
 Venus, I: 304; II: 74, 131, 133, 135, 283
 Vergerio A., II: 126, 253, 254
 Verona, II: 36, 167, 276
 Verrocchio, II: 37
 Versailles, I: 187; II: 7, 174
 Vespasiano da Bisticci, I: 262
 Vespucci G., I: 259, 269, 270
 Vespucci S., I: 95
 Vettori Toderini G., I: 250; II: 310
 Vicoforte, I: 284
 Viena, I: 108, 163, 228, 235; Muzeul de istorie, I: 34; Reședințele imperiale, II: 7
 Vieri F. de, I: 335; II: 63, 64, 65, 71, 73, 75, 78, 260, 262
 Vigevani E., I: 34
 Vignola, I: 323; II: 295
 Villard de Honnecourt, I: 228, 326; II: 53, 104, 251
 Villari P., I: 285
 Villeneuve, I: 316
 Vincennes (castelul din), I: 314
 Viollet-le-Duc, I: 271

- Virgiliu, I: 212, 319, 320, 332; II: 47, 245
 Visconti F., II: 13
 Visconti G., I: 39; II: 13
 Visentini A., II: 199, 300
 Vitet L., II: 228, 306
 Vitruvius, I: 79, 80, 264, 307, 323, 327; II: 40, 54, 161, 162, 175, 193, 194, 197, 201, 224, 225, 291, 296
 Volbach W. F., II: 276
 Volpe G., II: 276
 Volpicelli L., II: 276
 Vonville, I: 329
 Voyron, II: 261
 Vries, I. Dredeman de, I: 226
 Vries S. de, I: 325; II: 280

 Waddel H., II: 277
 Waele F. J. M., I: 316
 Waetzoldt S., I: 267
 Wagner H., I: 194, 302, 309, 310; II: 275
 Wagner R. Léon, I: 163, 311
 Walicki M., II: 288
 Walpole, I: 120
 Walser, I: 291
 Warburg A. și Warburg Institutul, I: 29, 84, 270, 289; II: 33, 279
 Wartburg W., II: 130
 Waschnitius V., I: 321
 Washburn G. Bailey, II: 275
 Webster J. C., II: 280
 Webster T. B., II: 242
 Weigert H., I: 296
 Weise G., I: 29, 44, 48, 149, 150, 238, 258, 259, 293, 295, 332; II: 143, 283
 Weiss R., I: 32; II: 278
 Weisskunig, I: 206
 Weitnauer A., I: 267
 Weitzmann K., I: 290
 Weizsacker H., 273
 Welss H. G., II: 69, 259
 Wensinck A. J., I: 276
 Westerman A., I: 274
 Weyden R. van der, II: 282
 Weyer, I: 315
 Whitlock, I: 69, 70, 262
 Widengren G., I: 276, 286, 296
 Wildenstein G., II: 275
 Wiles B. H., I: 225, 324; II: 262
 Wimpfen, I: 311, 318
 Winckelmann H., I: 336; II: 130, 136, 138, 218, 219, 222, 304
 Winckler H., I: 47, 281, 282, 283
 Wind E., II: 252
 Wirth K. A., II: 243
 Wittkower R., I: 270, 282, 288, 294, 297
 Wittmann, I: 309
 Witzthum W., II: 242
 Wölfflin H., I: 47, 244
 Wolf C. G., I: 279
 Wolters G., I: 301
 Worringer W., I: 48
 Wunsche A., I: 278; II: 249
 Württemberg Fr. v., II: 258
 Würzburg, *fresca* lui Tiepolo, II: 6

 Xavier de Salas, II: 306
 Xenofon, I: 298

 Yang-ti, I: 120
 Zambelli P., I: 34, 302, 313, 332; II: 257
 Zambetti P., I: 293
 Zanaldi Baudo M.A., II: 245
 Zander G., I: 303
 Zanini B., II: 259
 Zeisig A., II: 307
 Zeitler R., II: 304
ziggurat, I: 113, 114, 116, 245, 277
zig zag, I: 123, 283
 Zinn E., 334
 Zobi A., II: 273
zodiac, II: 30, 31
 Zolla E., I: 304, 305
 Zoroastru, I: 183, 223; II: 50
 Zorzi L., II: 286, 292
 Zuccari, I: 186, 306, 330, 331; II: 132
 Zucchini G., II: 295
 Zülch W. K., I: 325
 Zurko R. de, II: 290

SUMAR

Capitolul VII DE LA TOTEM LA ALEGORIE	5
Capitolul VIII PENTRU O ICONOLOGIE A AUTOMATELOR ...	39
Capitolul IX ILUSTRAȚIA ȘTIINȚIFICĂ ÎN ITALIA	80
Capitolul X DE LA „COMIC“ LA „GEN“	112
Capitolul XI ASTROLOGIE, UTOPIE, RAȚIUNE	157
Capitolul XII ANTICLASICISM ȘI ROMANTISM	209
Concluzie	237
Note	242
Apendice de texte inedite sau rare	307
Indice analitic	330

Redactor: VICTOR H. ADRIAN
Tehnoredactor: VIRGIL STRUGARIU

Bun de tipar: 16.XII.1982. Apărut: 1982.
Coli de tipar: 4,67. planșe 12.
Întreprinderea poligrafică Sibiu
Sos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România



